arta

ANUL XXXVI Nr. 7/1989

https://biblioteca-digitala.ro

arta

ANUL XXXVI Nr. 7/1989

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN ROMÂNIA

REDACŢIA:

Str. C. A. Rosetti 39, telefon 13.13.80 cod 70205 Bucureşti 2

ADMINISTRAŢIA:

Uniunea Artiştilor Plastici str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15, 70.51.80, 71118, Bucureşti 1

COLECTIVUL REDACŢIONAL:

Dan Grigorescu, redactor şef, François Pamfil, secretar responsabil de redacţie, Călin Dan, Theodor Redlow

RESPONSABIL DE NUMĂR:

François Pamfil

PREZENTAREA GRAFICĂ:

Rodica Rădulescu

PREZENTAREA TEHNICĂ:

Gheorghe Matei

CORECTURA:

Ileana Savu

FOTOGRAFII:

Atanase Cartojan, Mihai Oroveanu

Redacţia mulţumeşte artiştilor şi colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziţie

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 21, Bucureşti

Costul unui abonament: lei 360 anual (12 apariţii); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presse, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P O Box 12—201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros)

40541

Lei 30

TIPARUL INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti, România

	1	În loc de editorial	François Pamfil
EXPOZIŢII	3	Expoziţia naţională de artă plastică a tineretului	
	8	Reverii gulliveriene printre monumente liliputane	Coriolan Babeţi
FIŞE DE ISTORIE A ARTEI ROMÂNEŞTI	14	Iulius Podlipny	Coriolan Babeţi
PORTRET	18	Vasile Dobrian	Dan Grigorescu, François
	21	Gînduri	Pamfil, Vasile Dobrian
PROFIL	22	Silvan sau despre o etică a zîmbetului	François Pamfil
IN MEMORIAM	26	Eugen Găscă	P. Frâncu
FIŞE DE ISTORIA ARTEI	27	Un portret al lui Mozart în România?	Dorana Coşoveanu
UNIVERSALE	29	Bruegel, proverbele flamande	Cezar Tabarcea
STUDII	30	Din gîndirea estetică a perioadei interbelice	Gheorghe Achiţei
SCENOGRAFIE	33	O viziune cosmică; construirea atmosferei	Dumitru Solomon
MERIDIANE	35	Reîntîlnire cu Gauguin	Anca Iorga
	36	Din periodicele de artă	Călin Dan
CRONICA	37	Theodora Moisescu-Stendl	Olga Buşneag, Aurelia Mocanu,
JURNALUL GALERIILOR	38	Bucureşti, Galaţi	Gheorghe Vida, Andrei Pintilie, Maria Magdalena Crişan

COPERTA	I	La malul mării ulei pe carton	Nicolae Tonitza
	IV	Gravură	Vasile Dobrian

	1	En remplaçant l'éditorial	François Pamfil
EXPOSITIONS	3	L'exposition nationale d'art plastique des jeunes artistes	
	8	Des rèves gulliveriennes parmi les monuments de Liliput	Coriolan Babeţi
FICHES D'HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN	14	Julius Podlipny	Coriolan Babeţi
PORTRAIT	18	Vasile Dobrian	Dan Grigorescu, François Pamfil, Vasile Dobrian
	21	Pensées	
PROFIL	22	Silvan — une éthique du sourire	François Pamfil
IN MEMORIAM	26	Eugen Găscă	P. Frâncu
FICHES D'HISTOIRE	27	Un portrait de Mozart en Roumanie?	Dorana Coşoveanu
DE L'ART UNIVERSEL	29	Bruegel, les proverbes flamands	Cezar Tabarcea
ÉTUDES	30	La pensée esthétique de l'Entre-deux-guerres	Gheorghe Achiţei
SCÉNOGRAPHIE	33	Une vision cosmique; la construction de l'athmosphère	Dumitru Solomon
MÉRIDIENS	35	Nouvelle rencontre avec Gauguin	Anca Iorga
	36	En feuilletant les périodiques d'art	Călin Dan
CRONIQUE	37	Theodora Moisescu Stendl	Olga Buşneag, Gheorghe Vida
LE JOURNAL DES GALÉRIES	38	Bucarest, Galaţi	Aurelia Mocanu, Andrei Fintilie, Maria Magdalena Crişan

COUVERTURE	I	Au bord de la mer, huile sur toile	Nicolae Tonitza
	IV	Gravure	Vasile Dobrian

	1	Вместо редакционнон статьн	Франсуа Памфил
ВЫСТАВКИ	2	Национальная выставка изобразительного искусства молодежи	
	8	Мечты гуливера среди лилипутских памятников	Корнолан Бабець
КАРТОЧКИ ПО ИСТОРИИ РУМЫН-СКОГО ИСКУССТВА	14	Юлиус Подлипни	Кориолан Бабець
	18	Василе Добриан	Дан Григореску, Франсуа Памфил,
ПРОФИЛЬ	21	Мысли	Василе Добриан
	22	Сильван или об этике улыбки	Франсуа Памфил
	26	Еуджен Гыскэ	П. Фрынку
КАРТОЧКИ ПО ИС-ТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА	27	Портрет Моцарта в Румынии	Дорана Кошовяну
	29	Брейгель — фламандские пословицы	Чезар Табарча
ИССЛЕДОВАНИЯ	30	Из эстетического мышления в период между двумя мировыми войнами	Георге Акицей
СЦЕНОГРАФИЯ	33	Космическое видение; построение атмосферы	Думитру Соломон
МЕРИДИАНЫ	35	Встреча с Гогеном	Анка Йорга
	36	Из художественных периодических изданий	Кэлин Дан
ХРОНИКА	37	Тсодора Мойсеску Стендл	Ольга Бушняг, Георге Вида
ДНЕВНИК ГАЛЕРЕЙ	38	Бухарест, Галаць	Аурелия Мокану, Андрей Пинтилие, Мария Магдалена Кришан

ОБЛОЖКА	I	На берегу моря, масло	Нıколае Тоница
	IV	Гравюра	Василе Добриан

https://biblioteca-digitala.ro

în loc de editorial

Dacă ar fi apărut cu o mai mică întîrziere (măcar la sfîrșitul anotimpului evocat pe copertă) și acest număr ar fi fost prefațat de cele două pagini «politice», pretinse ca ambalaj obligatoriu pentru apariția celorlalte 38. Un impozit minim prin comparație cu alte publicații, lucru ce se explică numai prin șansa de a fi fost o revistă scăpată din vederile puterii, dacă nu cumva chiar absolut ignorată.

Iată însă că, măcar o dată spre laudă, nerespectarea calendarului de apariție — de care dădeau pînă acum seama, pe nedrept, numai cei *trei* (!) redactori încă «nereduși» care alcătuiesc întreaga echipă — ne face în stare să aducem măcar aceste pagini «la zi». Întors de la retopit, purificat de oxidul otrăvit al citatului delirant-maniacal și al imaginii machiate, adesea ridicol trucate, metalul tipografic dă acum literă și chip unui «omagiu» autentic, unui omagiu al adevărului.

Așadar, în locul rictusului nătîng al «Pantocratorului» ondulat la coafor, în locul reproducerilor după «iconostasul» de operetă etalat pe panourile de onoare ale oricărui salon de arte frumoase, secvențe din tulburătorul reportaj realizat în zilele de sînge și speranță ale Crăciunului de atîția și atîția fotografi profesioniști sau amatori. Fără pretenții artistice, ele se constituie în fragmente ale unei vaste frize dăltuite pentru totdeauna pe soclul altarului unui nou Pergamon ridicat aici în sufletele noastre ale tuturor.

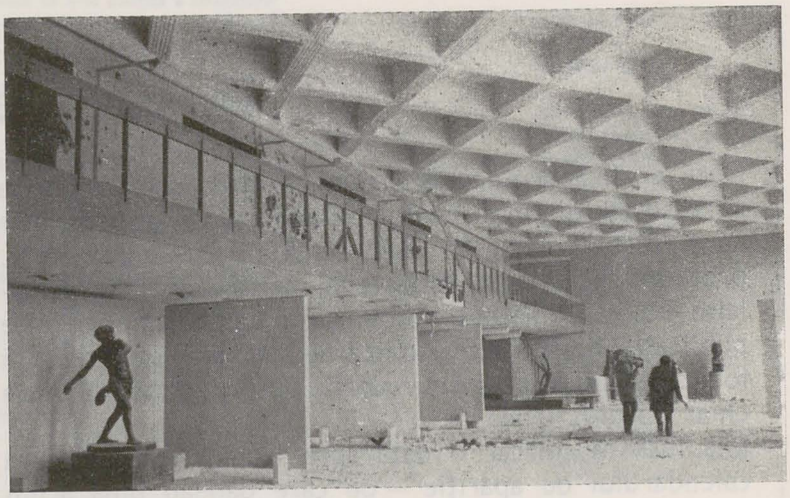
Acum, în clipele cînd România învie a treia oară și, sigur, pentru veșnicie, gîndul curat și răspunzător al celor de la «Arta» se poate formula ca un jurămînt de credință moral și profesional. Ne legăm, sub semnul peren al frumosului întru libertate și adevăr, să muncim cinstit și competent pentru recuperarea și reintegrarea valorii Artelor Frumoase românești în cultura națională, pentru binemeritata lor afirmare în concertul istoriei artei europene și mondiale, în marele dialog al artelor contemporane.

françois pamfil

pag. 1. Revoluția poporului și a armatei sale. Secvențe din Piața Revoluției, din zona centrală și din jurul clădirii Radiodifuziunii

pag. 2. Prin sălile Muzeului de Artă al României după 22 decembrie 1989. Din comorile regelui nebun din str. Primăverii. Fotografiile de la paginile 1, 2 și coperta III de VASILE PROFIR și PACO PASCAL

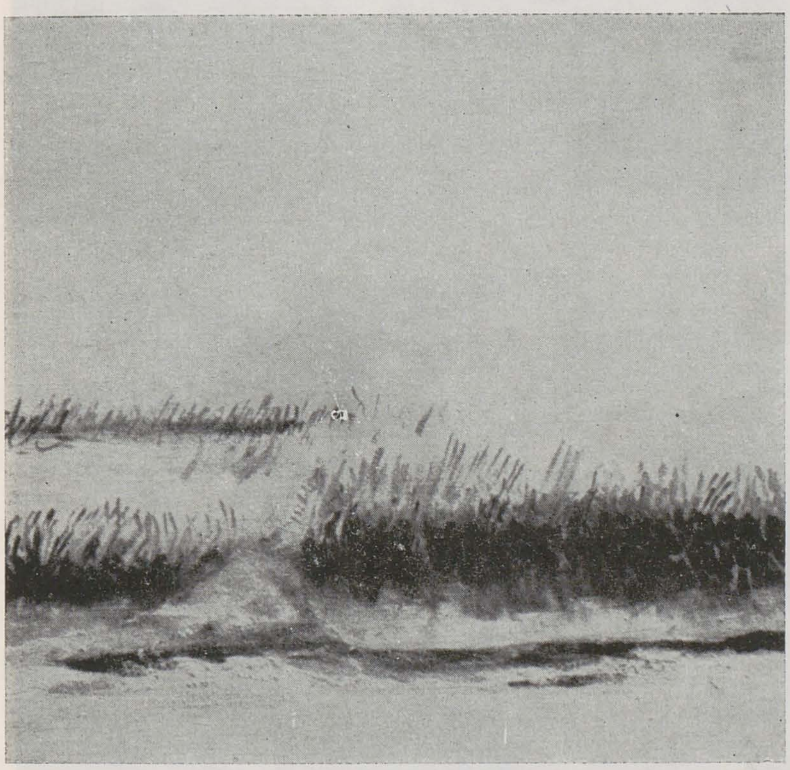
https://biblioteca-digitala.ro

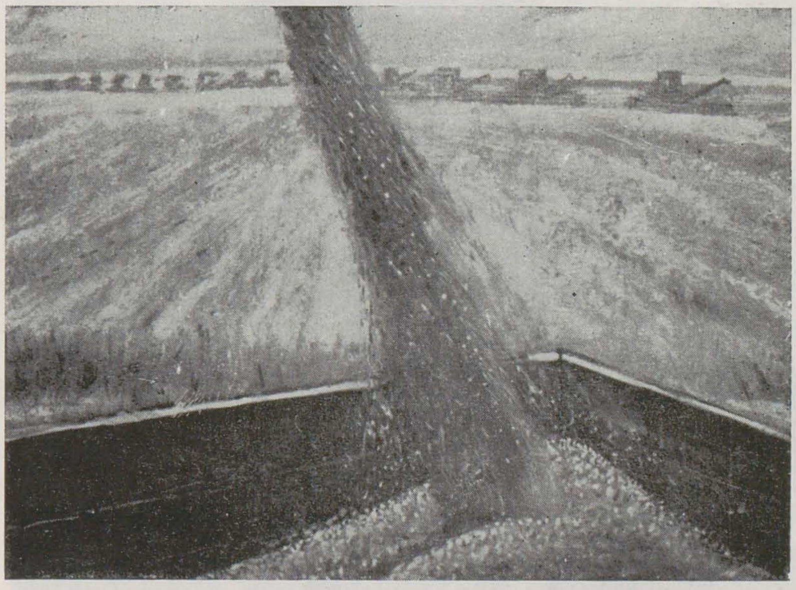


https://biblioteca-digitala.ro

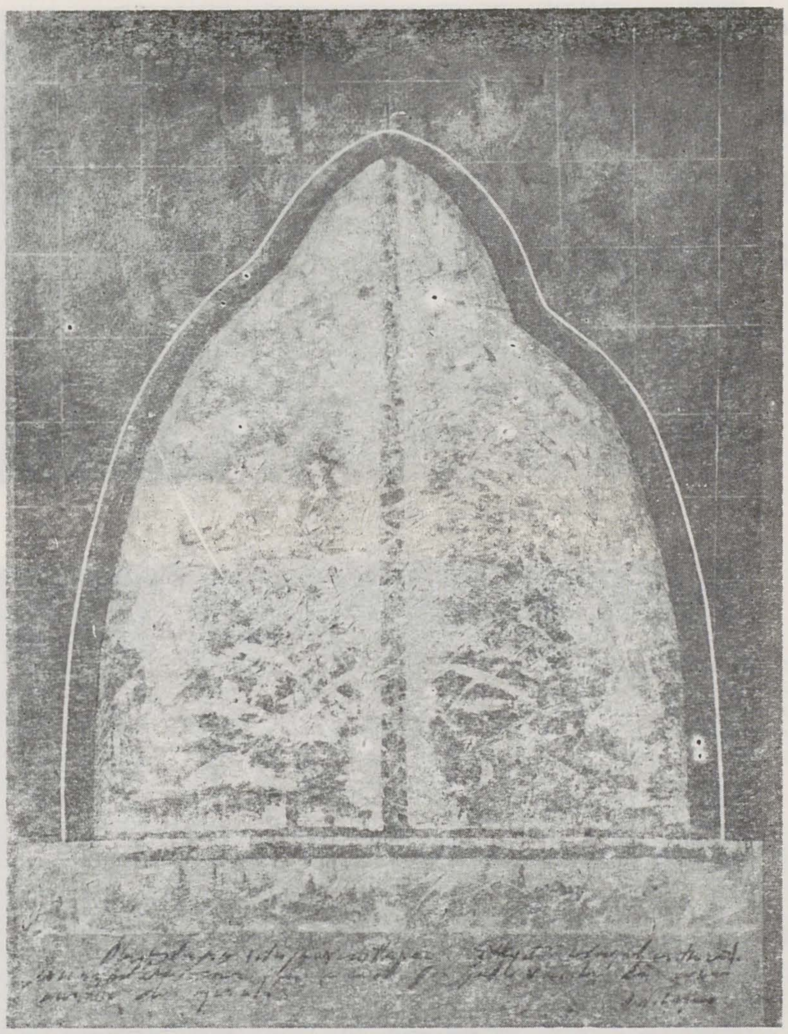
expoziţia naţională de artă plastică a tineretului

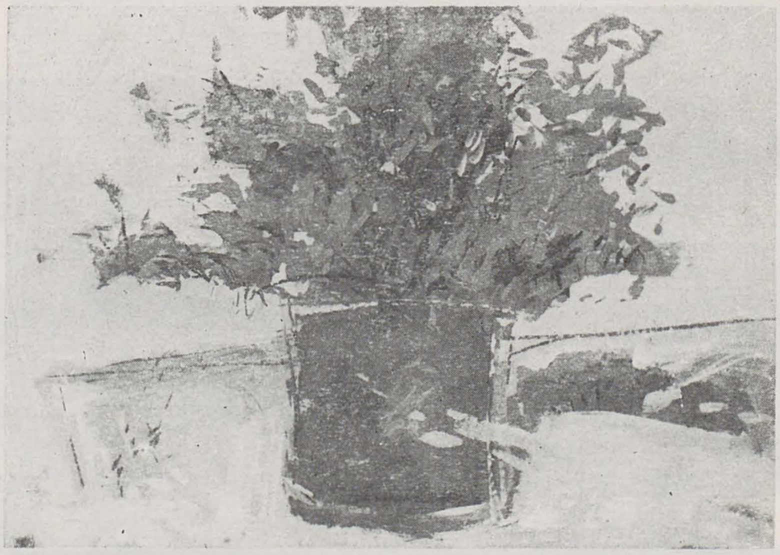
1. ION CATRINESCU, *Peisaj*
2. LAKATOS PAL, *Tors*
3. VALERIU SUSNEA, *Grîu*
4. PETRONELA SÎRBU, *Natura statică*
5. MIHAI MOLDOVAN, *Flori*

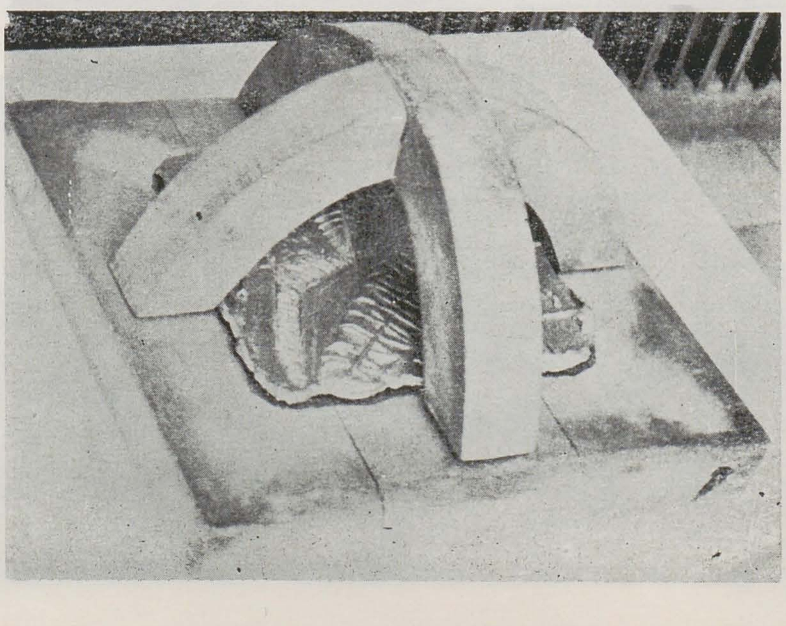




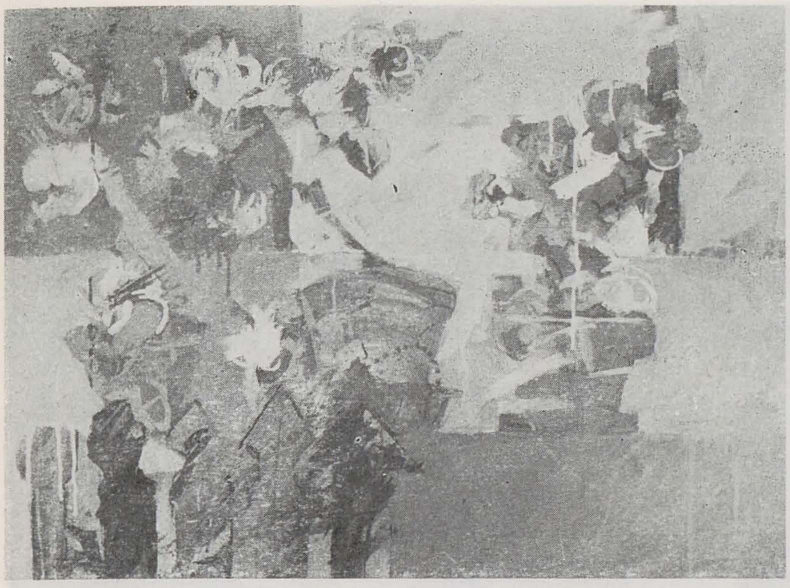
https://biblioteca-digitala.ro

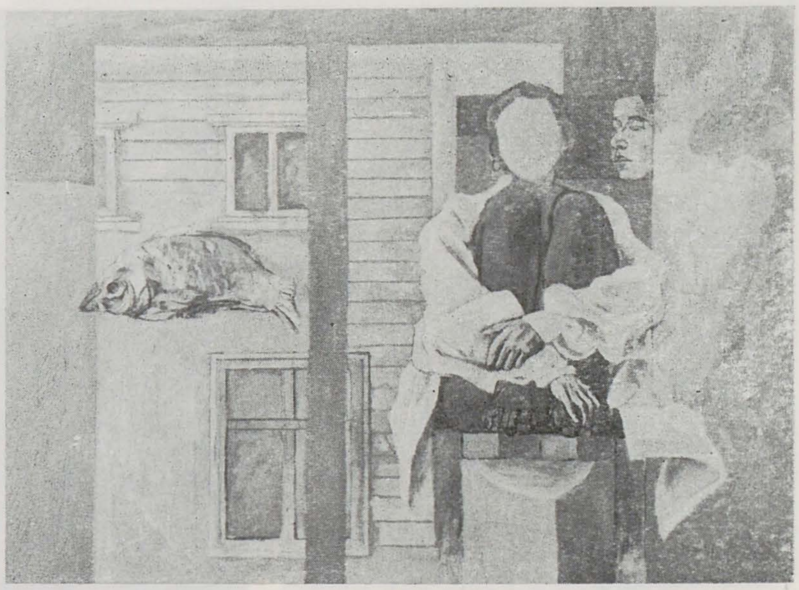


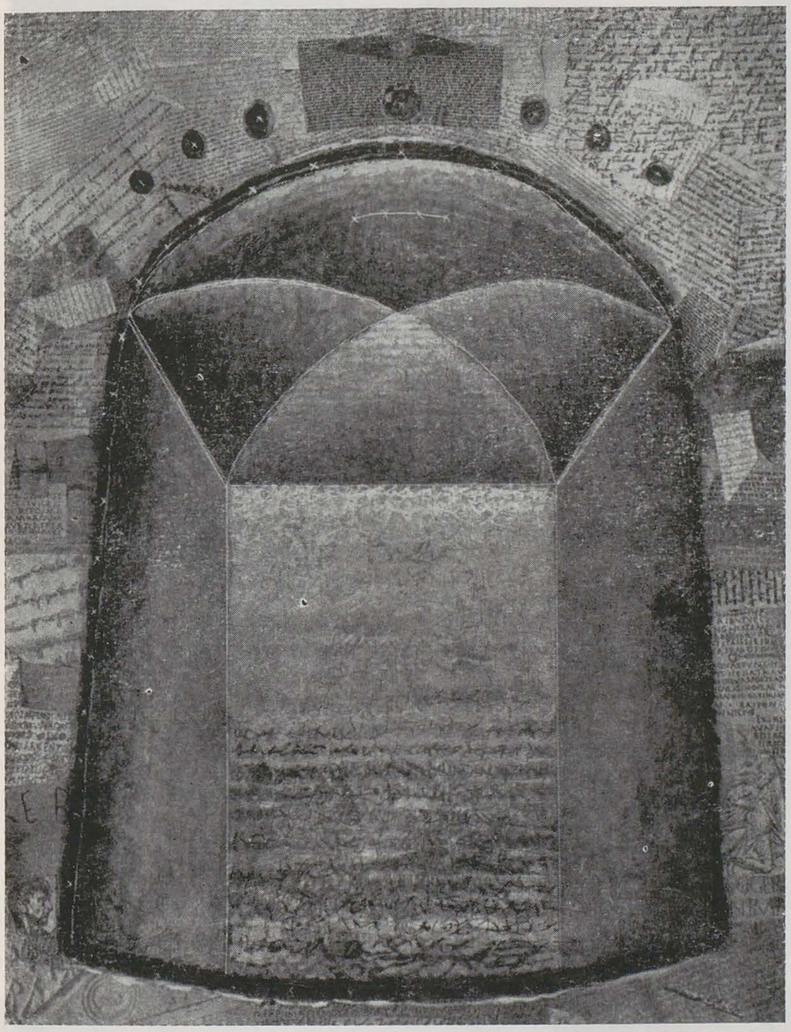


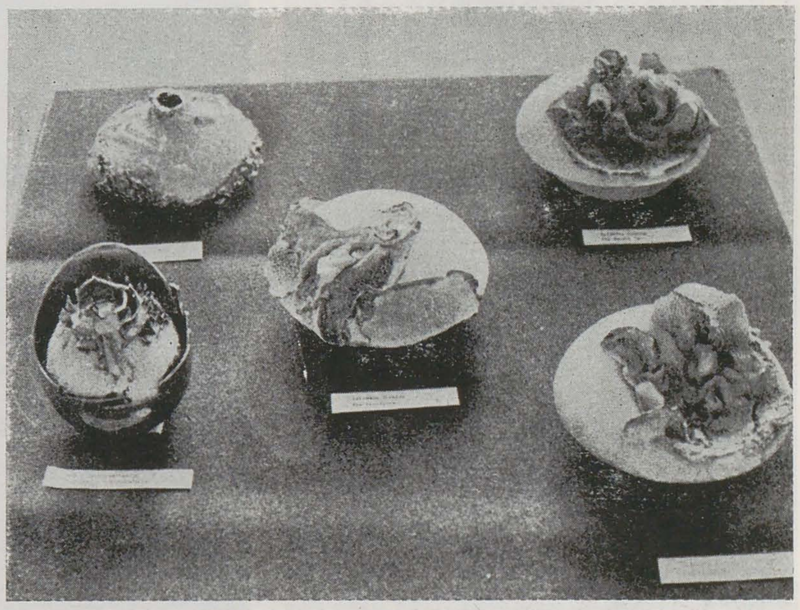


https://biblioteca-digitala.ro







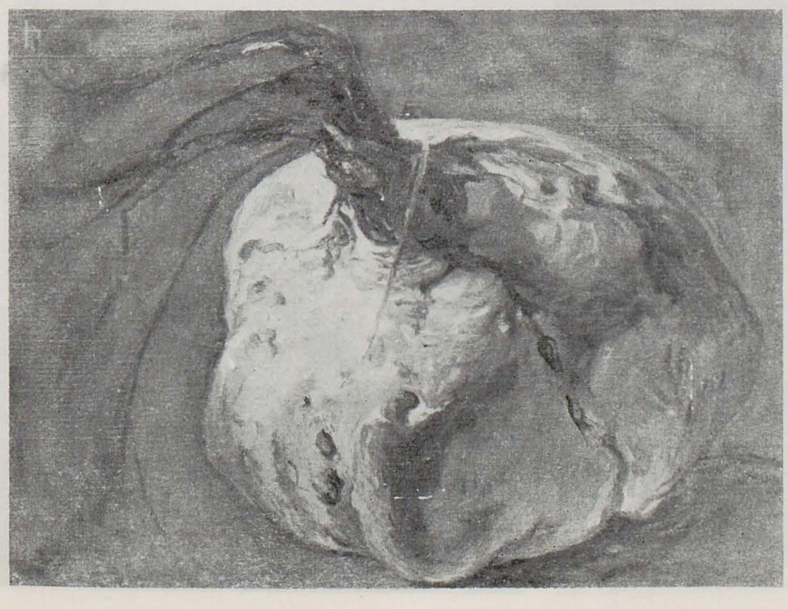


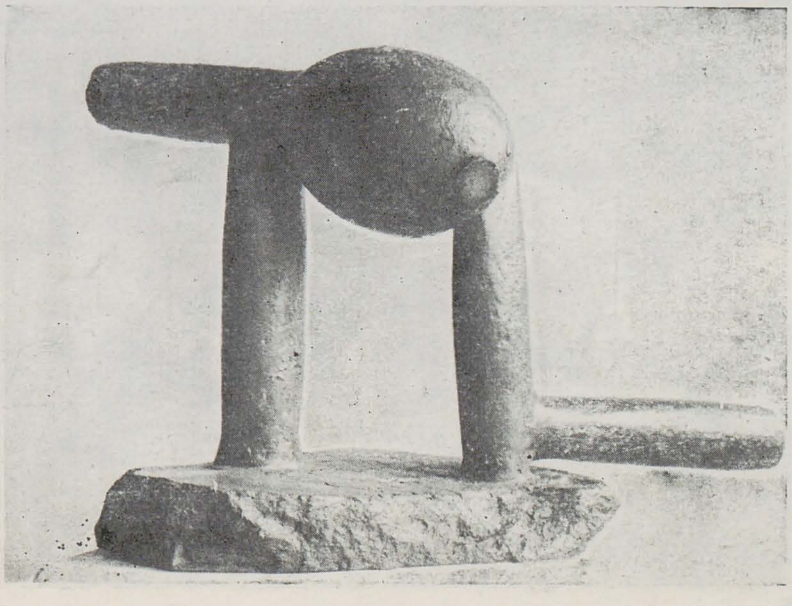
p. 4

1. ALFRED DUMITRIU: *Tînăra utecistă*
2. ALEXANDRU NICOLAE ISPAS: *Sinteză I*
3. MIRCEA DOINARU: *Balerine*
4. AUGUSTIN LUCICI: *Flori*
5. TEODOR GRAUR: *Portret*
6. ZOE POP: *Compoziție*

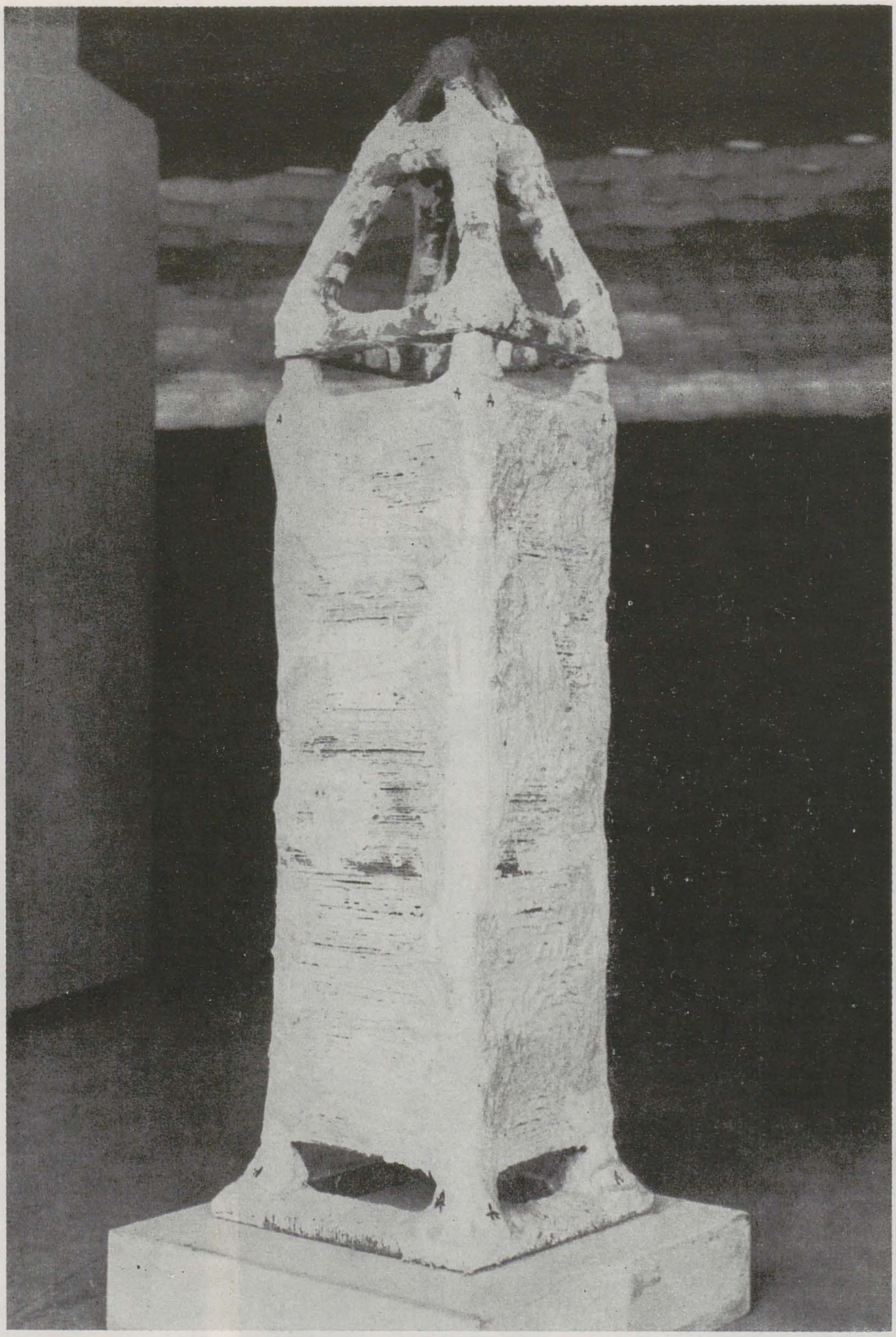
p. 5

1. ȘTEFAN CONSTANTINESCU: *Flori*
2. PETRU STENDL: *Fereastră*
3. RELU BIȚULESCU, *Compoziție*
4. SERGIU CRISTIAN IANZA, VIORICA BĂLĂNICĂ. *Piese de artă decorativă*
5. ANDREEA FLONDOR STRĂINU: *Sfeclă*
6. FLORENTIN TĂNĂSESCU: *Muguri*

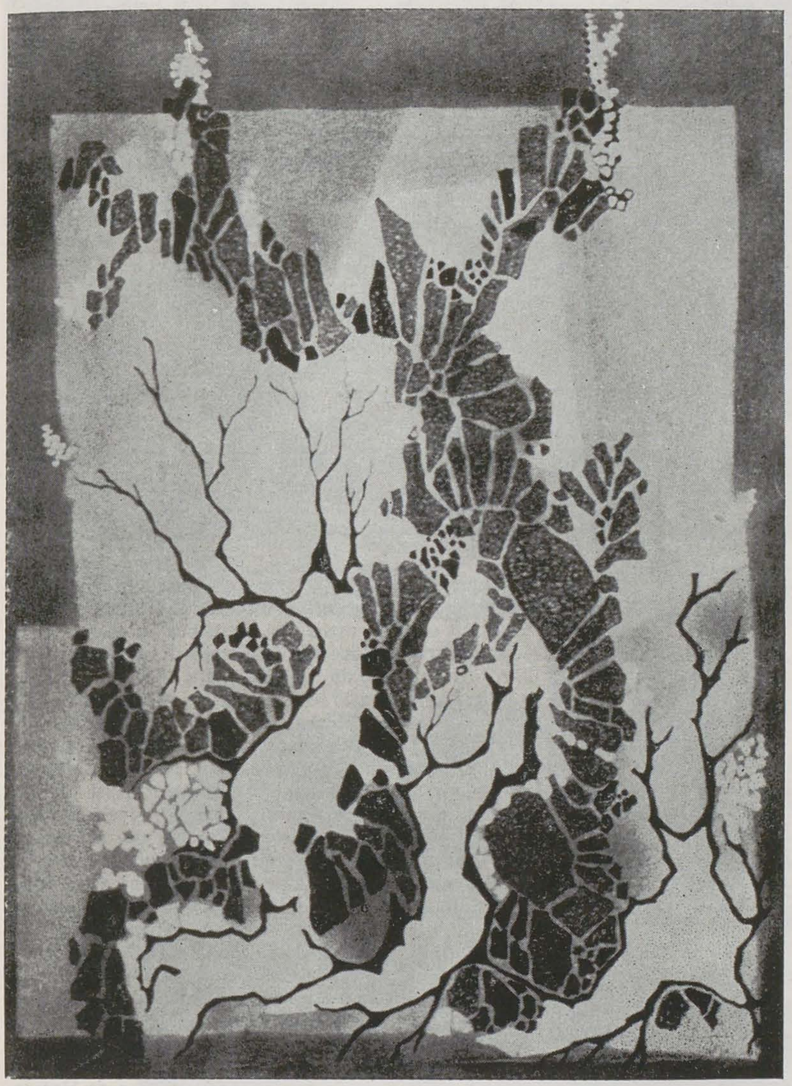


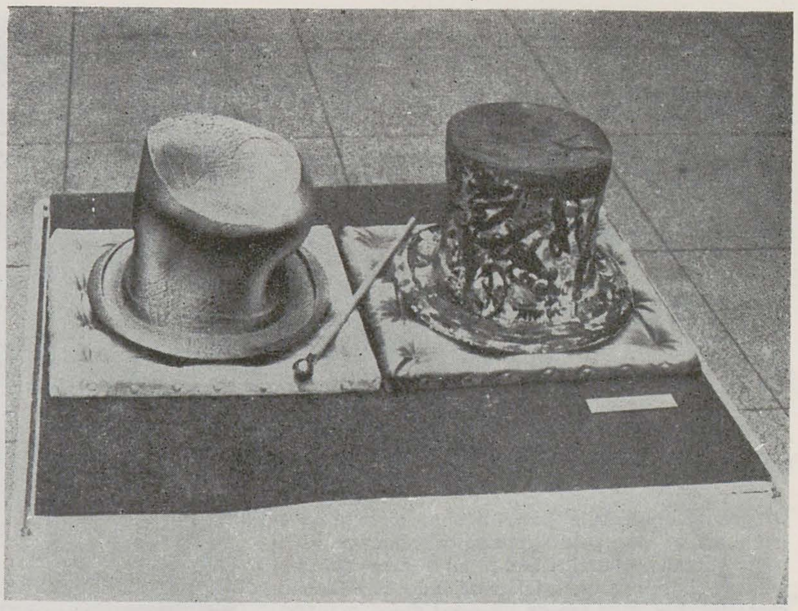


https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



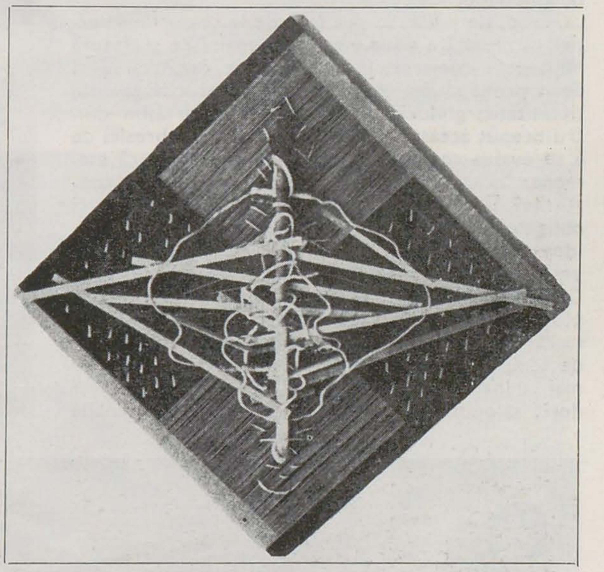


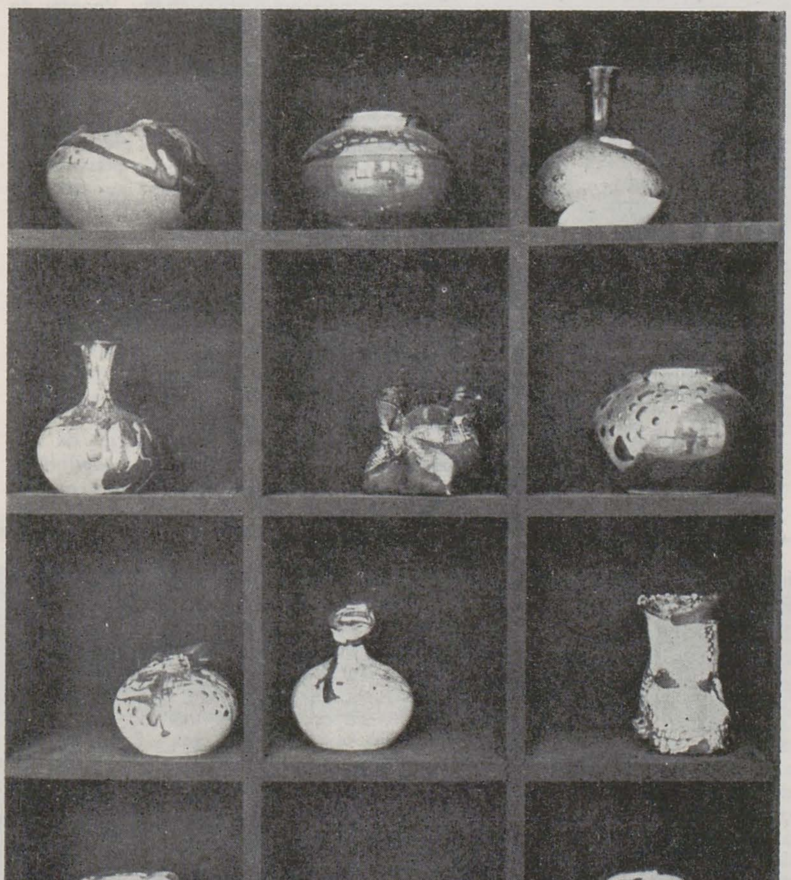
p. 6

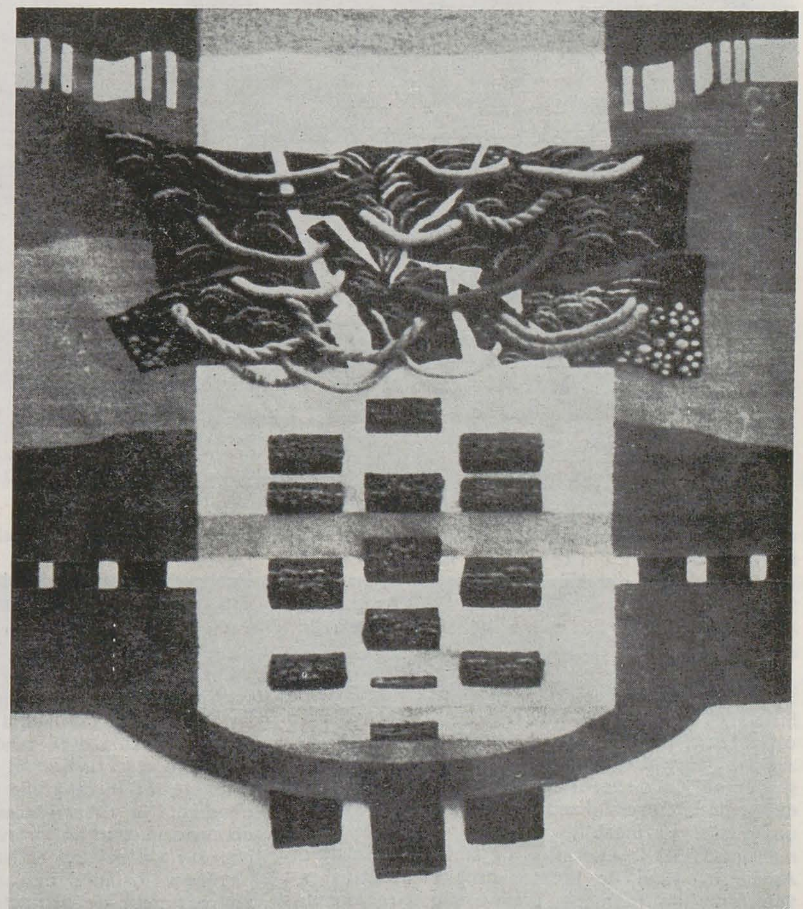
1. DAN PERJOVSCHI: *Triptic*
2. IULIAN OLARIU: *«A» (în memoria lui N.S.)*
3. ION VIŞAN: *Dovleci*
4. DANIELA NĂFTĂNĂ-ILĂ, *Peisaj*

p. 7

1. IOANA MIHĂIŢĂ MARINESCU, *Înmugurire*
2. ERNST PANKO: *Vînzătorul de miracole*
3. MIHAI MOLDOVANU: *Panou decorativ*
4. LEONTIN ŢIBACOV: *Porţelan*
5. ELENA CEREPGNICOLA: *Compoziţie*



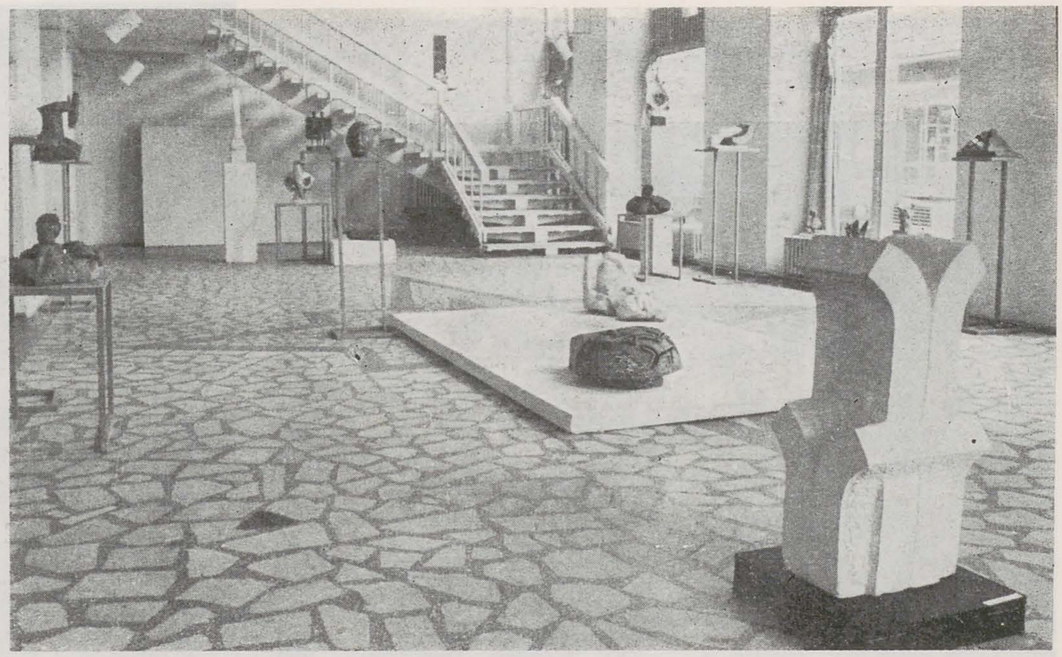




https://biblioteca-digitala.ro

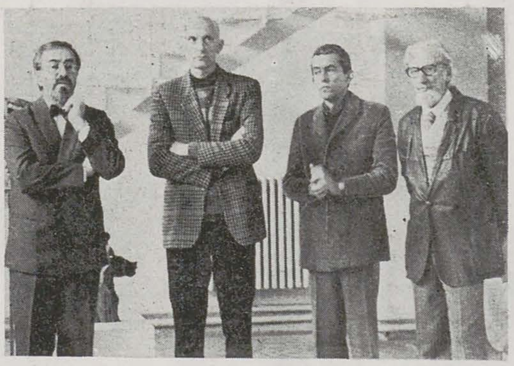
reverii gulliveriene printre monumente liliputane

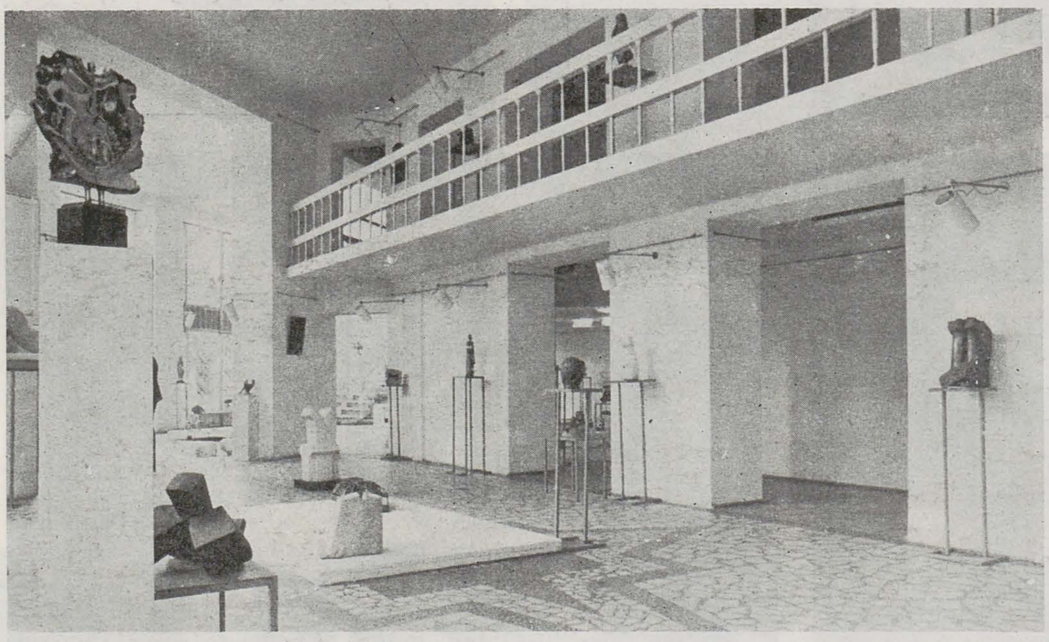
coriolan babeți



În genere, judecățile bunului simț sînt (mai) la ele acasă în ambianța expozițiilor colective. Opiniile autorilor-artiști despre talia evenimentului pe care îl semnează, prefațează îndeobște inaugurarea lui, bucurîndu-se de un prestigiu și o autoritate binemeritate.

La Arad, de pildă, se știa încă de la ceasurile selecției că această a doua ediție a bienalei de sculptură mică este remarcabilă și, în orice caz, mai aptă decît prima să dea seama despre avatarurile genului și calitatea ghildei sculptoricești. Împărtășim dintru-nceput această apreciere. Capacitatea breslei de a se evalua corect e chiar una din probele că asemenea ocazii de autoscopie a existenței și conștiinței sale sînt nu doar oportune periodic, ci obligatorii. Dacă însă expoziția este remarcabilă, ideea sa ni se pare redutabilă. Cu adevărat « un gest poate fi mai frumos decît orice statuie ». Gîndul poetic rostit prin gura lui Nichita Stănescu plutea ca o fericită adecvare printre cele 120 de lucrări ale salonului. Pentru că ideea unui salon de sculptură mică pare să fie — pentru moment — mai « înaltă », mai fertilă dacă nu mai urgentă decît salonul propriu-zis. Doar o idee mai înaltă





decît întrupările ei vine să garanteze vitalitatea faptei ce descinde din cerul ideii, incitînd la reverii perfecționiste; numai un asemenea decalaj în favoarea proiectului poate hrăni « realizarea » lui în continuare cu efecte benefice pentru toți și toate.

« Un gest mai frumos decît orice statuie »... Îndărătul acestui gest: Uniunea Artiștilor Plastici, Filiala ei din Arad, Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Arad, continuînd prin această manifestare — cu participare republicană și demnă de o notorietate pe măsură — o suită expozițională prestigioasă în noua galerie. Aradul — un mediu permeabil, ospitalier și parcă mereu mai emancipat în exercițiul de amfitrion al artelor. Așadar, centrul de atenție asupra sculpturii s-a transferat un moment undeva pe circumferința hărții artelor românești. Multiplicată și cultivată fără ostentație, « decentralizarea » acestor manifestări are funcția indicială a maturității unei mișcări. În genere, în zenitul unei culturi centrul ei este peste tot și periferia nicăieri, după cum în nadirul ei în centru se instalează un sentiment al periferiului.

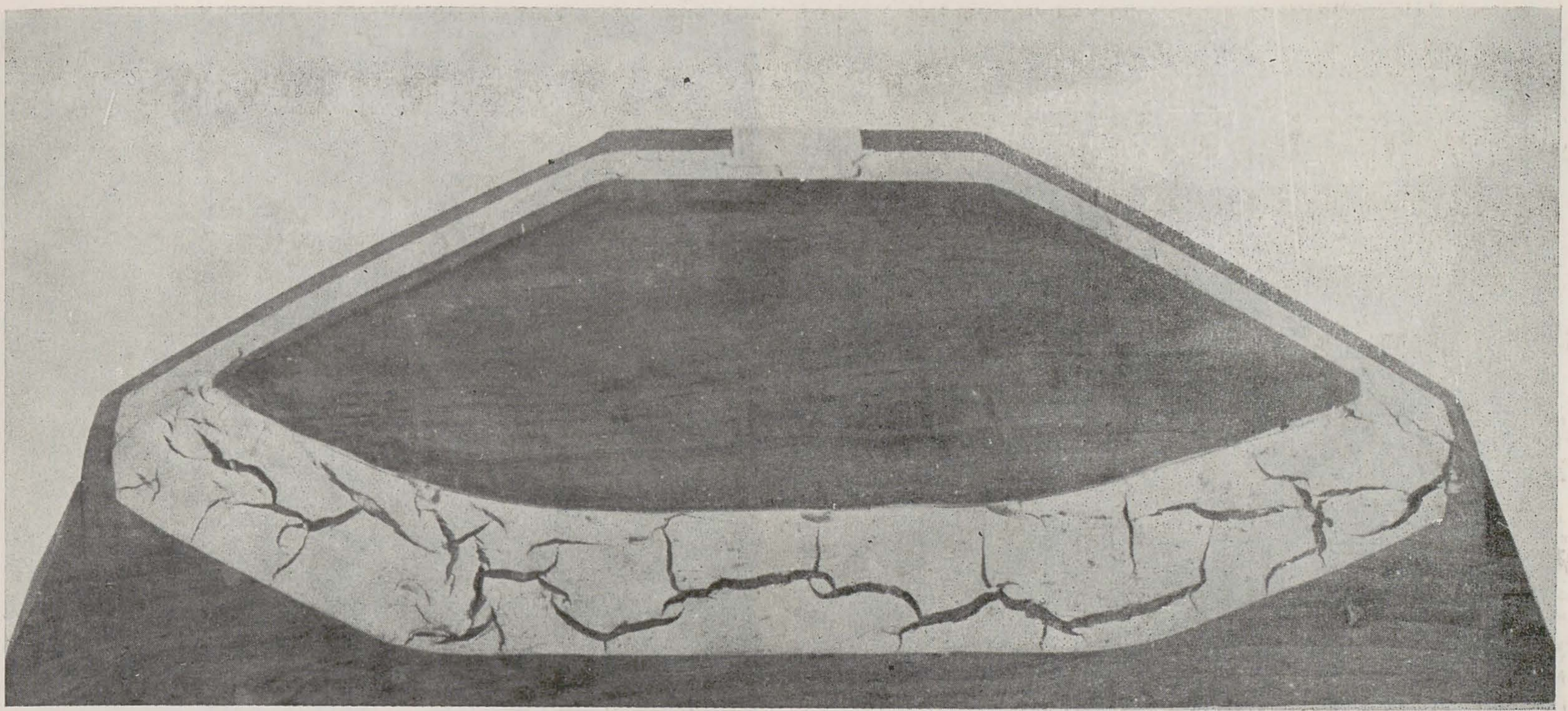
Deci un salon remarcabil și o idee redutabilă. Cîteva impresii și argumente:

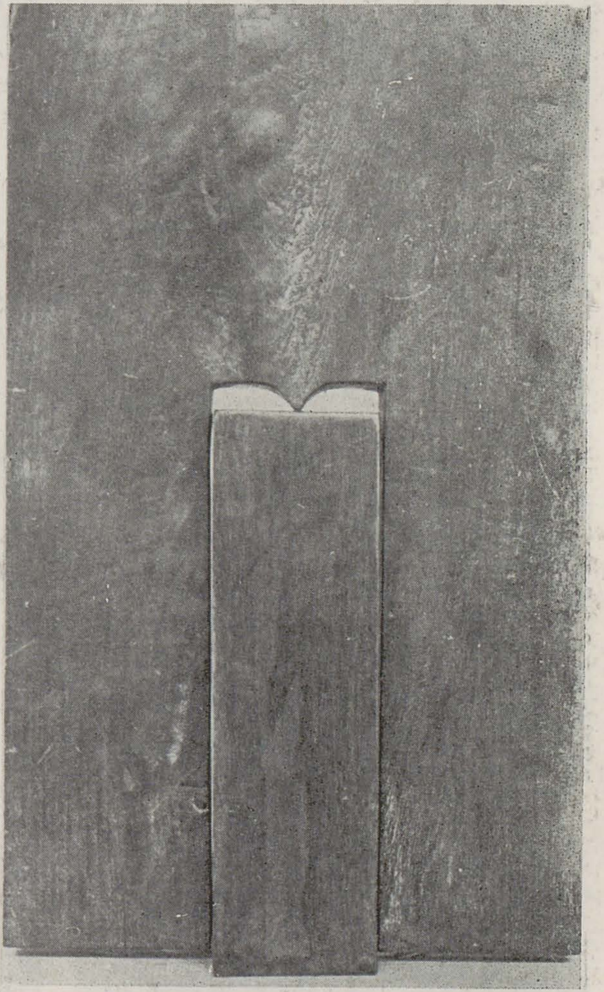
Valorizîndu-se inspirat în baia de alb imaculat al galeriei, în spațiul articulat din travee ample, nișe umbroase și trasee imprevizibile, salonul impune instantaneu prin duhul de profesionalism, de cuminte vitalitate, prin diligența artizanală a majorității pieselor. Acuratețea tandră în tratarea esențelor lemnoase structurilor litice și texturilor metalice, alianțele lor în caligrafia unor intarsii, developarea obedientă a naturii acestor materii, finisajul de obenisterie sau de orfevrărie, toate aceste bune maniere ale relației artistului cu materiile conferă lucrărilor o aură de prețiozitate și declanșează un sentiment de protectoare prețuire arătat ideii de materie ca vehicul al spiritului.

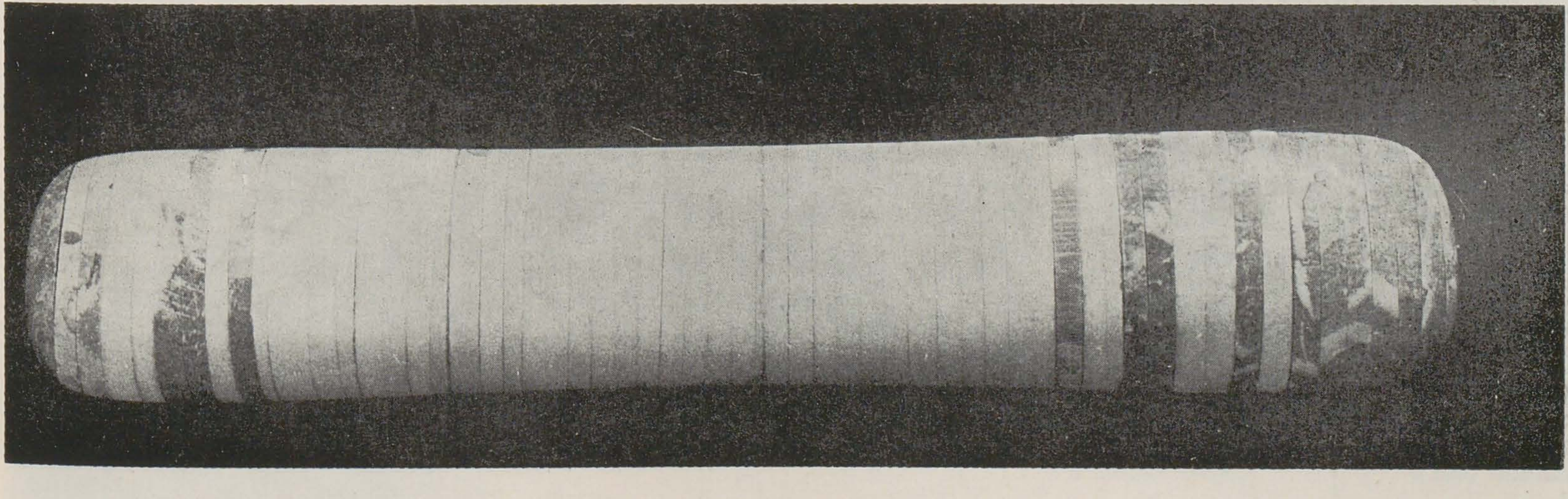
Privim cu alte cuvinte mai fascinați o fibră de stejar cu puținătatea prezenței sale decît în masa unui trunchi retezat. Mai important este însă că acest salon (la algoritmul căruia au trudit creînd grupaje și perspective inteligente *Ioan Deac Bistrița* și *Dinu Rădulescu*) întîmpină cu o undă de șoc pozitiv nu atît ochiul rostru cît conștiința noastră crescută în umbra sculpturilor de tabără, gen victimizat în ultimii ani de un excedent de megalomanie și grandilocvență; o sculptură ieșind aleatoriu și nejustificat din scara umanului în direcția unui soi de folclor megalitic și... megaxilic. E o undă de șoc benefică, de cordialitate, pe care o creează nu doar scara liliputană a lucrărilor ci și efectele secunde ale acestei limitații fizice. Impresia demonstrată de repertoriul iconografic, de morfemele acestei uriașe « gropi persane » a sculpturii noastre care e producția de simpozion, este că acest fenomen a avut în temeiul său un triunghi motivațional (și gravitațional) care a fost natura — arheii și libertatea de creație. A sculpta în natură nu înseamnă însă automat nici a sculpta pentru ea, nici în direcția ei și nici în sensul ei de exprimare. Nu înseamnă a avea de la sine garanția unei bune integrări în spațiul ei. Arhetipurile și în genere această nostalgie a imemorialului s-au dovedit că pot urca spre noi nu numai « via Stonehenge » ci și « via Hamangia ». E cazul gînditorului de aici sau Venerei de Lespugue ce ocupă în muzeul nostru imaginar poziția unor monumente. Mai înainte de toate, arheii « lucrători » sînt cei ce curg prin arterele sufletului artistic. Cei ce ne ajută să ne reamintim Gînditorul și Venera înainte de a fi aflat că ele existau. O expoziție de sculptură și plastică mică (în primul rînd salonul pare să fie de plastică mai înainte de a fi de sculptură) e în mod paradoxal un prilej de meditație asupra monumentalului chiar de reînvățare a sa de către toți, făcători și privitori de artă. Căci monumentalist e cel ce întrezărește un monument în alcătuirea unui fir de nisip. Monumentaliști au fost autorii grădinii Ryoan-ji care învățaseră să vadă munții « ascunși » în proporțiile cîtorva pietre. Poate că Villigelmus, poate Pisanii, poate Ghiberti și Bruneleschi au semnat actul de naștere al sculpturii moderne pentru Europa. Giotto însă e cu siguranță părintele spiritual al monumentalismului modern prin gestul de a-și figura munții din frescele de la Assisi, copiind cu sîrg proporțiile unei pietre bine alese. Azi confuzia între colosal și monumental persistă sporindu-se cu cîteva exemple ale ieșirii din scară... fie cazul unui bec, unui briceag sau unei crose de baseball spre a recurge numai la exemple din Charles Oldenburg. În urmă cu două decenii, pe Ruta del' Amistad dimensiunea ciclopică se vroia o exclamație adresată pentru o clipă « pasagerului grăbit » de la volanul limusinei sale. Oricînd un idol cicladic, o statuetă de Gîrla Mare se dilată în memorie dincolo de ordinele de mărime ale acestor embleme din capitala mexicană. Embleme ale « crizei de timp », embleme ale « crizei de contemplare ». În muzeul nostru imaginar plastica mică a neoliticului se dilată fizic nu doar prin știința proporțiilor ci prin capacitatea acestor statuete de a semnifica în primul rînd.

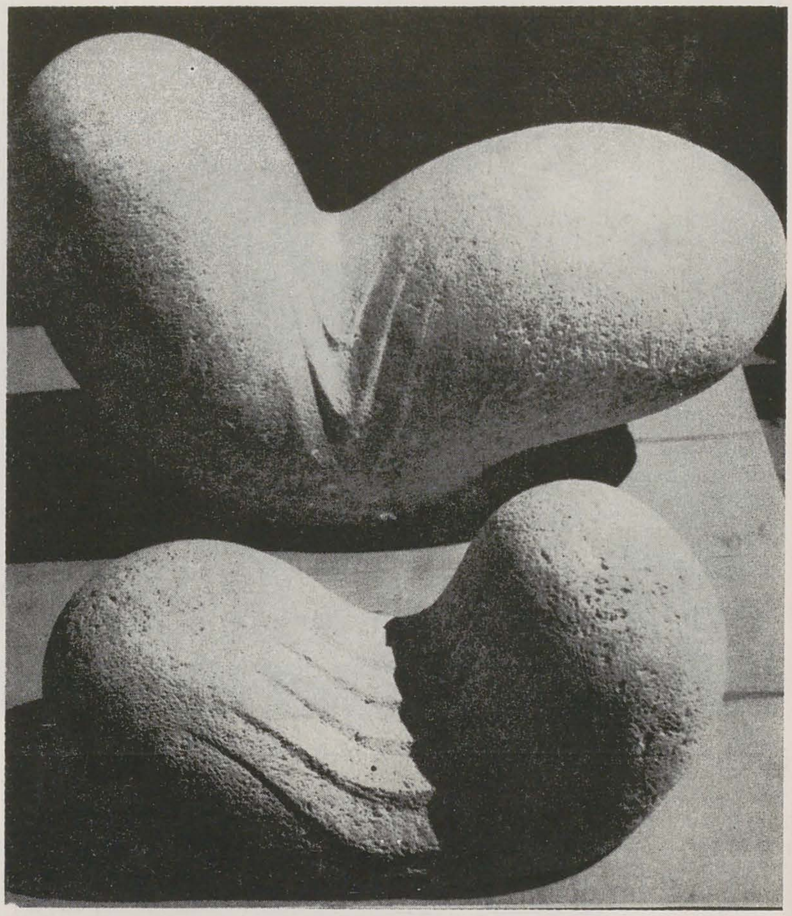
p. 8
1,3 aspecte din expoziție
2, aspect de la vernisaj
p. 9
1. HOREA FLĂMÂND
2. VASILE GORDUZ
3. OVIDIU MAITEC
4. NAPOLEON TIRON

https://biblioteca-digitala.ro

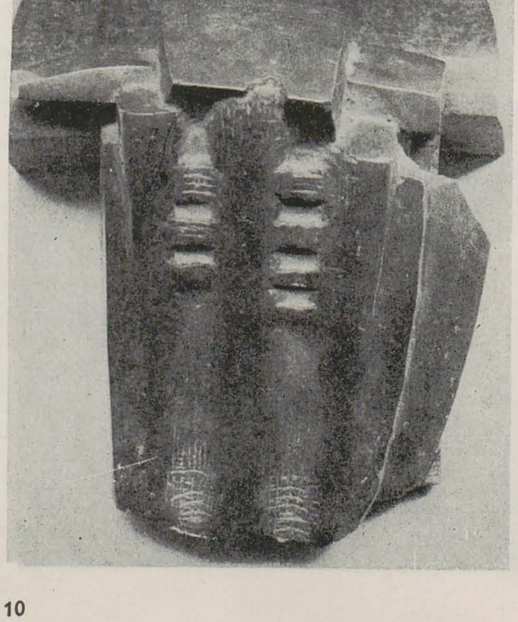


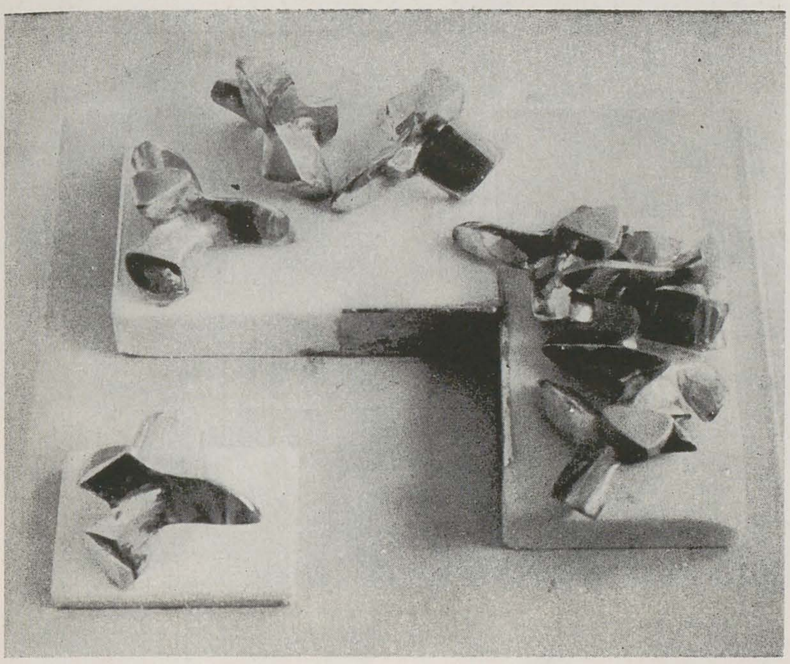






Sculptura mică din salonul arădean are în ranița sa acest baston de monumentalitate. Dar numeroase lucrări de aici radiază plăcerea recuperării unui sens al intimității creatoare al introspecției și al respectului pentru materia primă a gîndului în conjuncția sa cu materia primă a operei. Poate că îndepărtîndu-se de prezența imperativă a masei, de materia uneori copleșitoare, sculptorul receptează și transcrie mai bine adierea ideii în plastica mică. Sculptura liliputană are (ne)privilegiul de a trăda instantaneu știința artistului de a face. Sculptura mică îngăduie o reapropiere a spiritului artizanal anemiat adesea, în transpuneri hipertrofice, de legile prea bărbătești ale tratării fruste, grosiere. În intimitatea acestui raport cu materia lut, lemn, piatră sau bronz se regenerează, în fond, tandrețea relației artistului cu materiile predilecte. Se exersează și se consolidează complicitatea bună a mîinii cu spiritul lor ireductibil. Întregul salon dezvoltă o cordialitate necontrafăcută tocmai pentru că restaurează în masă funcția percepției tactile a operei tridimensionale. Simțul faptic e de altfel « cel mai prietenos între simțuri ». Multe lucrări ar putea avea în subtitluri indicația « sculptură pentru orbi ». Astfel sculptura mică e un elogiu adus fabricității și mîinii prin însuși faptul că pro-





dusul rămîne prin dimensiunea sa mereu aproape de scara ustensilei originare: mîna.
Sculptura mică divulgă mai grăbit deși mai șoptit orice inabilitate de anatomie, de pildă. E și de aceea o probă de dificultate înaltă, un joc grav, mai grav decît pare să-l descrie alura totuși lucidă a unei reuniuni de sculptură mică. Statuetele de ceramică și bronz ale societăților arhaice erau cu adevărat jucării, unele — ceea ce nu le scutise de geniul modelajului monumental, esențializării și de forța semnificării. Un salon de sculptură mică incumbă pentru sculptori în primul rînd acest fecund exercițiu de tip proiectual. Un asemenea salon va fi cred încă multă vreme binevenit și funcțional prin aceea că va putea radiografia și etala la un preț accesibil de investiție și efort — noosfera sculpturii românești. Desigur plastica mică nu e doar anticamera monumentelor, ea are autonomia și dreptul ei la întrupări de sine stătătoare, dar Gulliver călătorește mai întîi în Liliput și abia apoi în țara uriașilor, în Brobdingnag . . . Ar fi păgubitor să ne închipuim un proces de miniaturizare generalizată — ceva asemănător miniaturizării din domeniul ordinatoarelor — fără « controlul » exercițiului monumental.

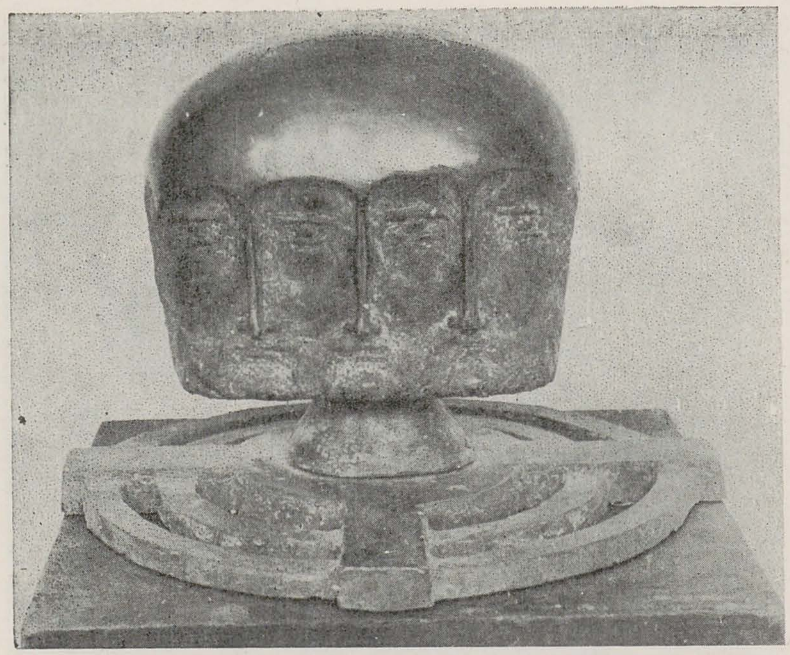
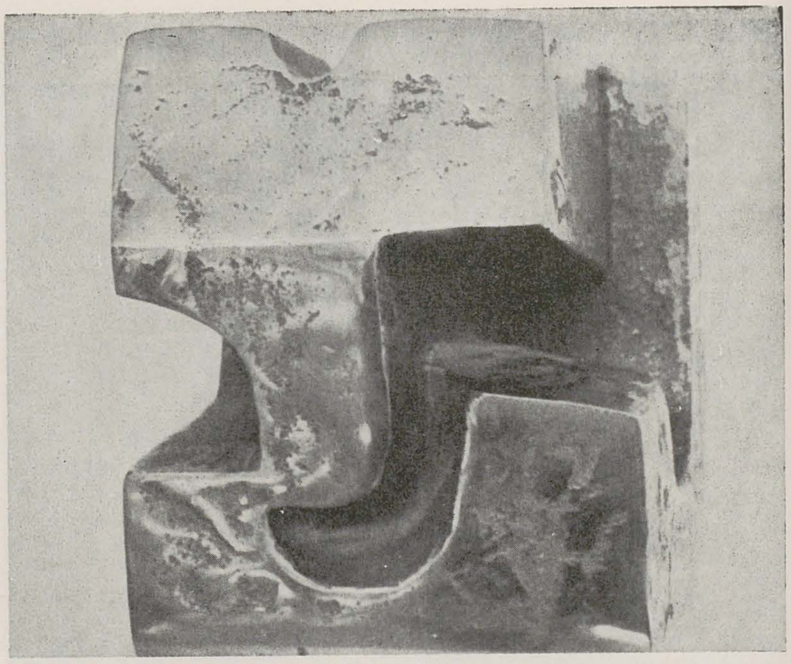
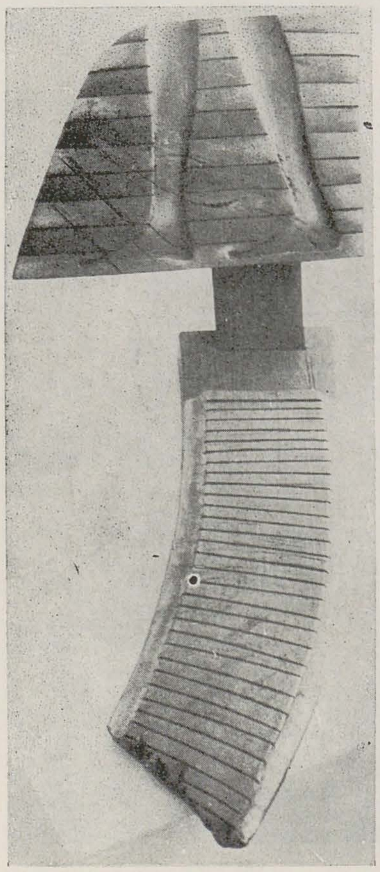
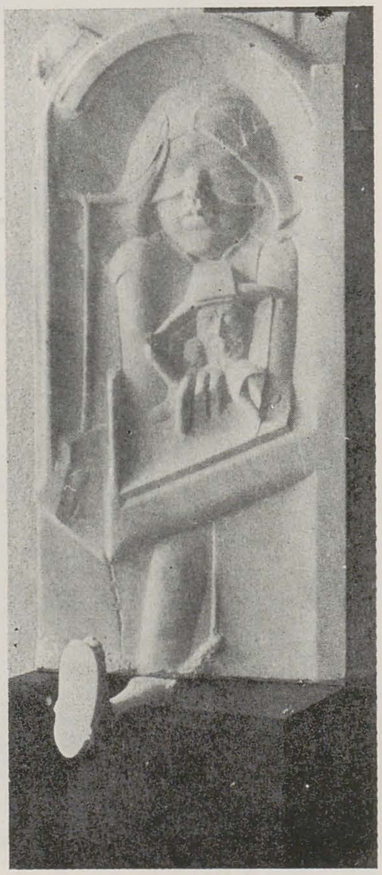
p. 10

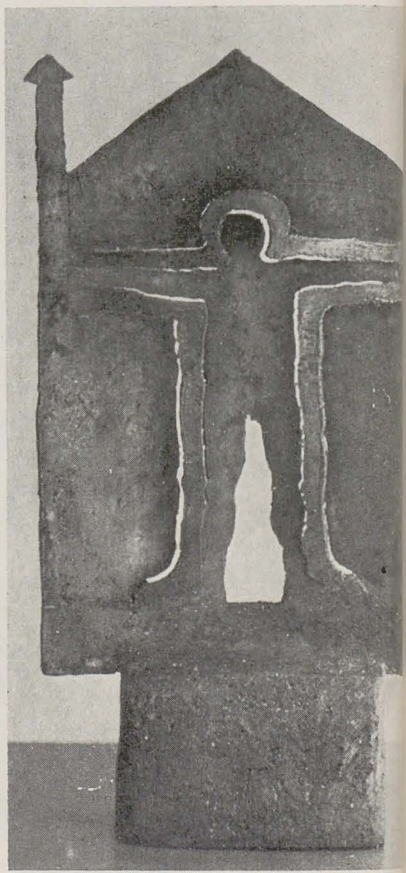
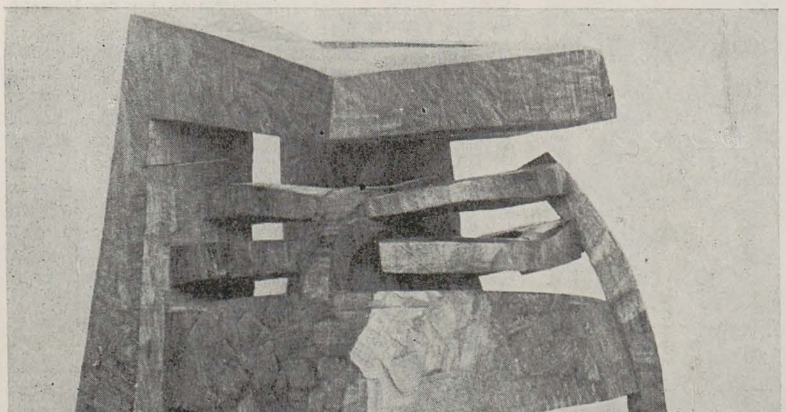
1. GHEORGHE MUREȘAN
2. GHEORGHE COMAN
3. SZAKATS BELA
4. LIE DOINA
5. EUGEN MORCOV
6. MARCELA BRANEA

p. 11

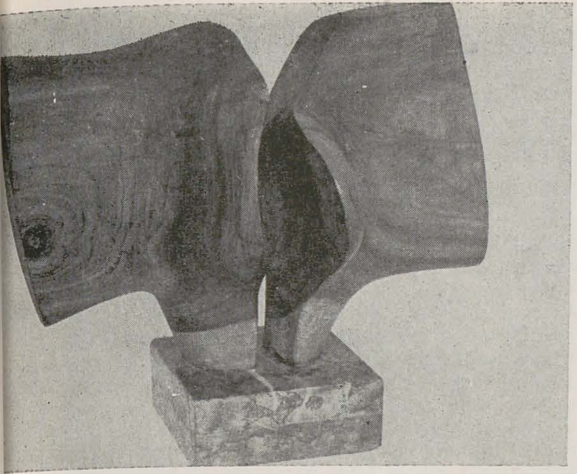
1. ION CINGHIȚĂ
2. VLAD CIOBANU
3. PAUL EUGEN
4. NICOLAE DAICU
5. MIHAI BUCULEI
6. DINU RĂDULESCU

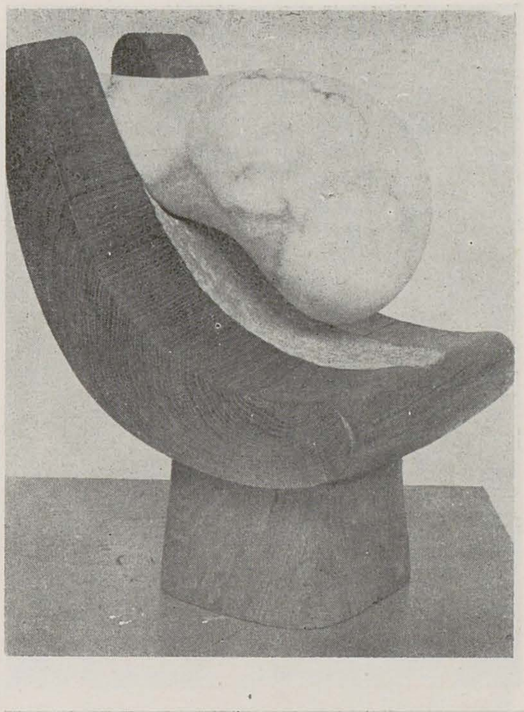
https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro





Sculptura umanității cunoscute a început prin a fi pusă sub semnul lui Micro Megas, pentru că forma sculpturii putea fi aceea a unui obiect sacru de buzunar sau a unui spațiu sacru... Istoria sculpturii începe prin a fi liliputană și apoi gulliverică exorcizînd scara naturală a umanului așa cum era exclusă în orice reprezentare tautologică a realului. Dacă încă — și se pare că încă mai interesează o morfologie a arhetipalului — atunci e de luat în considerare această succesiune a începuturilor plasticii în istorie. E util ca sculptorul nostru să aibă mai bine asumată ideea că într-adevăr arta sa « deține o libertate, o posibilitate de manevră » pe care John Russel o vede mai generoasă decît în alte genuri ale artei. Sculptura e — după părerea aceluiași critic — « arma secretă a artei moderne », prin însuși faptul că obiectul tridimensional are o istorie mai amplă și mai coerentă decît imaginea bidimensională, prin însuși faptul că ea se diversifică și prin recursul la un număr nesfîrșit de materii și materiale. Istoria sculpturii europene în secolul XX este și din acest punct de vedere istoria prosperităților, irespectului pentru materiile clasice, o ireverență de care sculptura noastră e încă foarte departe. După un secol de artă modernă care cunoaște după J. L. Ferrier « rupturi », « îndrăzneli » și « continuități », școala românească persistă în orbita ideii de « continuitate » pentru că în genere arta noastră — deci, y compris, sculptura — modernitatea noastră este una anamnezică. Avem o modernitate neuitătoare de istorie care face ca opera de artă să unească mereu o actualitate îmblînzitoare de extravaganță cu o sonoritate a imemorialului. Am putea adăsta în expoziție mai îndelung regrupînd lucrări și artiști pe familii de forme, de metafore, de materie; s-ar putea opera comparații, regrupări, care însă nu conduc neapărat undeva. Altminteri avem în expoziție modelajul tandru sau nervos, avem reveria texturilor, tăietura directă, abraziunea volumelor; avem ronde-bosse-ul, relieful, avem anatomia umană sau animalieră, avem simetrii, disimetrii, asimetrii, avem secționări savante, diligente sau abrupte, avem realisme, simbolisme, alegorii, matierisme, conceptualisme; avem glifa, hieroglifa, avem grefa de materie pe altă materie. Avem în acest capharnaum jucăuș o coexistență pașnică a ismelor, timbrelor personale și impersonale, avem jocul dreptelor, legea curbelor, avem figura, avem absența sau abstragerea ei, sau interpretarea ei abstrasă... Nume? Foarte multe, cele mai multe din 85, care semnează Salonul.

În colțul de lume în care o casă de lut, o clădire medievală se înălțau din respirarea acelorași gesturi din care lua ființă și golul unui vas de lut, o asemenea expoziție e un memento și prospectiv și ancestral; un elogiu adus inteligenței, sensibilității și cordialității mîinii, putinței ei de a da seama despre idee și sufletul artistic; materia primă a unei sculpturi mai mici decît sculptura mică: e plastică nevăzută.

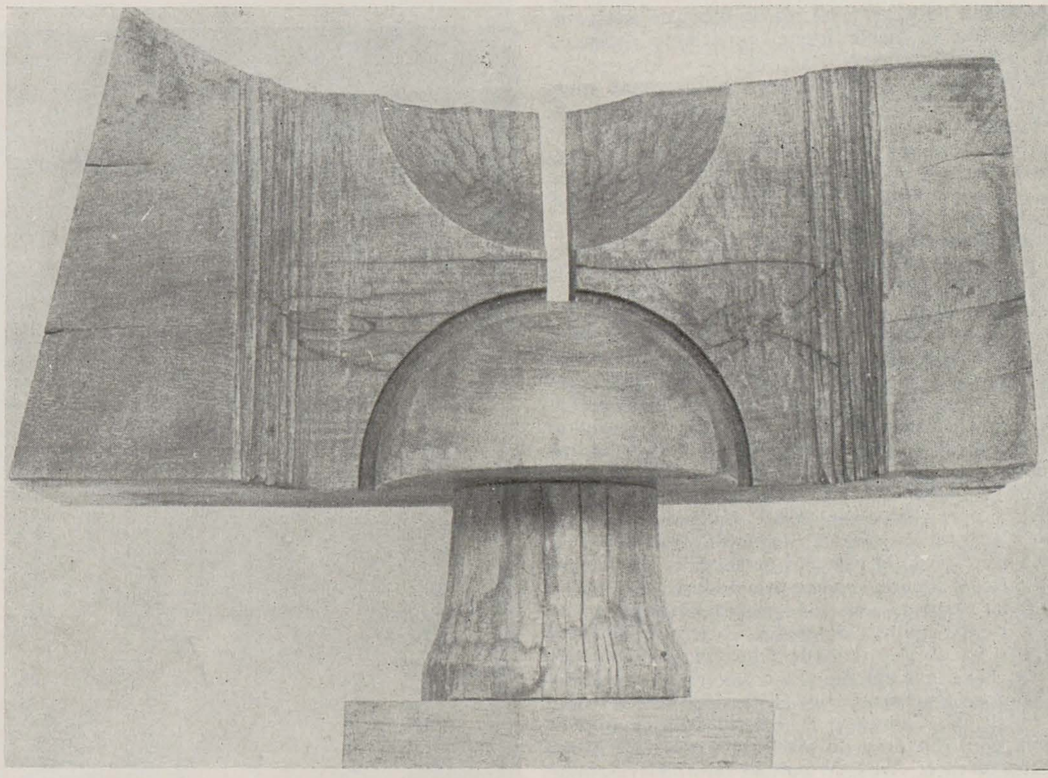
Salutate, întrebate, aceste sculpturi visează, unele tac, altele răspund că se doresc monumente, altele, mîna care le-a eliberat.

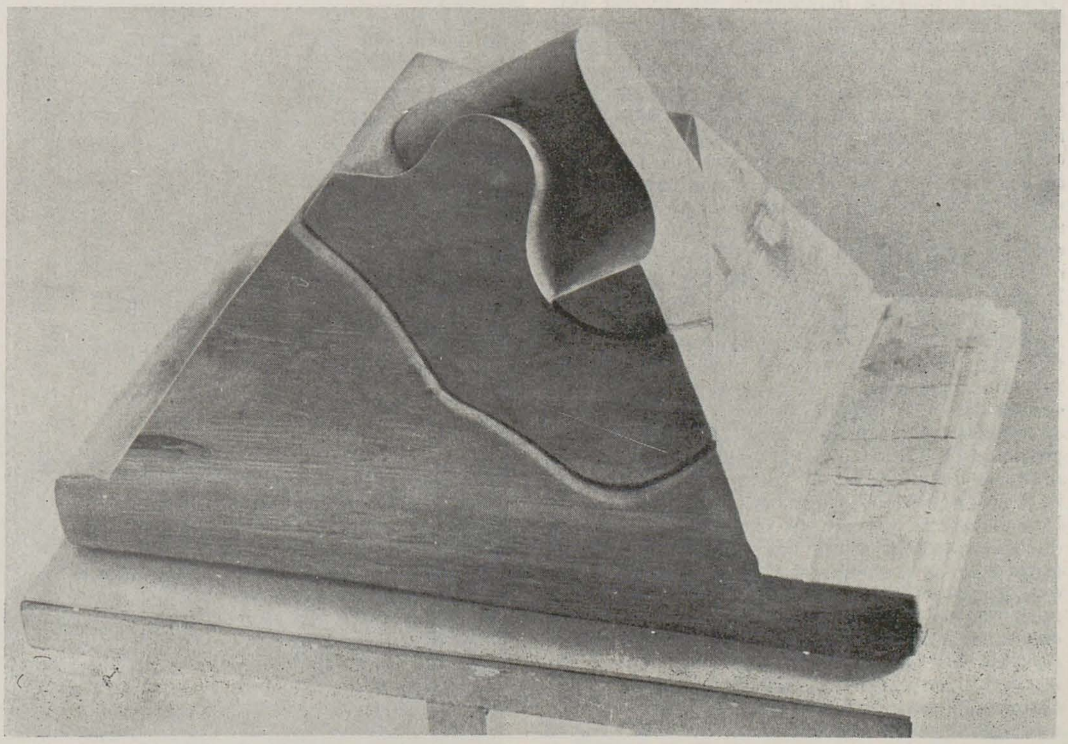
p. 12

1. *ALEXANDRU SIMINIC*
2. *PETRU JECZA*
3. *IOAN CINDEL*
4. *CONSTANTIN DOICHIȚA*
5. *ALEXANDRU GHEORGHIȚĂ*
6. *AUREL VLAD*
7. *ALEXANDRU CIUTUREANU*
8. *GABRIELA MANOLE ADOC*

p. 13

1. *KOVACS ERNEST*
2. *TEODOR MOLDOVAN*
3. *FLORENTIN TĂNĂSESCU*
4. *VICTOR GAGA*
5. *DUMITRU ȘERBAN*





https://biblioteca-digitala.ro

fişe de istorie a artei româneşti

iulius podlipny

coriolan babeţi

Eseul nu este, ca « gen », cea mai simpatică perspectivă (fericită adecvare) cu substanţa operei artistului timişorean. Pentru Iulius Podlipny, artele desenului nu au fost în primul rînd terenul unor încercări, al unor exprimări şi interogaţii, ci incinta sie suficientă a unei poetici rigoriste. Inevitabilele căutări şi ezitări se întrezăresc cu dificultate îndărătul unui sigiliu stilistic inconfundabil dar afin spiritului artei din Europa centrală. Iulius Podlipny este obligat mediului din care s-a ridicat şi îndatorat orientării spre expresionismul figurativ din arta modernă europeană de după 1920, pe care însă, la rîndu-i, îl sporeşte cu o inflexiune sacralizantă. Mai sugestiv decît mistica maniheică a clar-obscurului, decît intonaţia justiţiară — cu « diezi » de « bun samaritean » — a artei sale, mai cuprinzător încă decît atributele stilistice cu care a fost clasat (expresionism, simbolism, constructivism cu adieri cubiste), ne pare conceptul de « stil sever » ce guvernează peste metamorfoze, întregul operei. Şi, ceea ce este totuşi o transformare în opera sa se petrece în perimetrul acestui stil sever ca o emanaţie de experienţă, ca un efort de adecvare a limbajului la datele acestei experienţe cîştigate, sau, adeseori, rememorate.

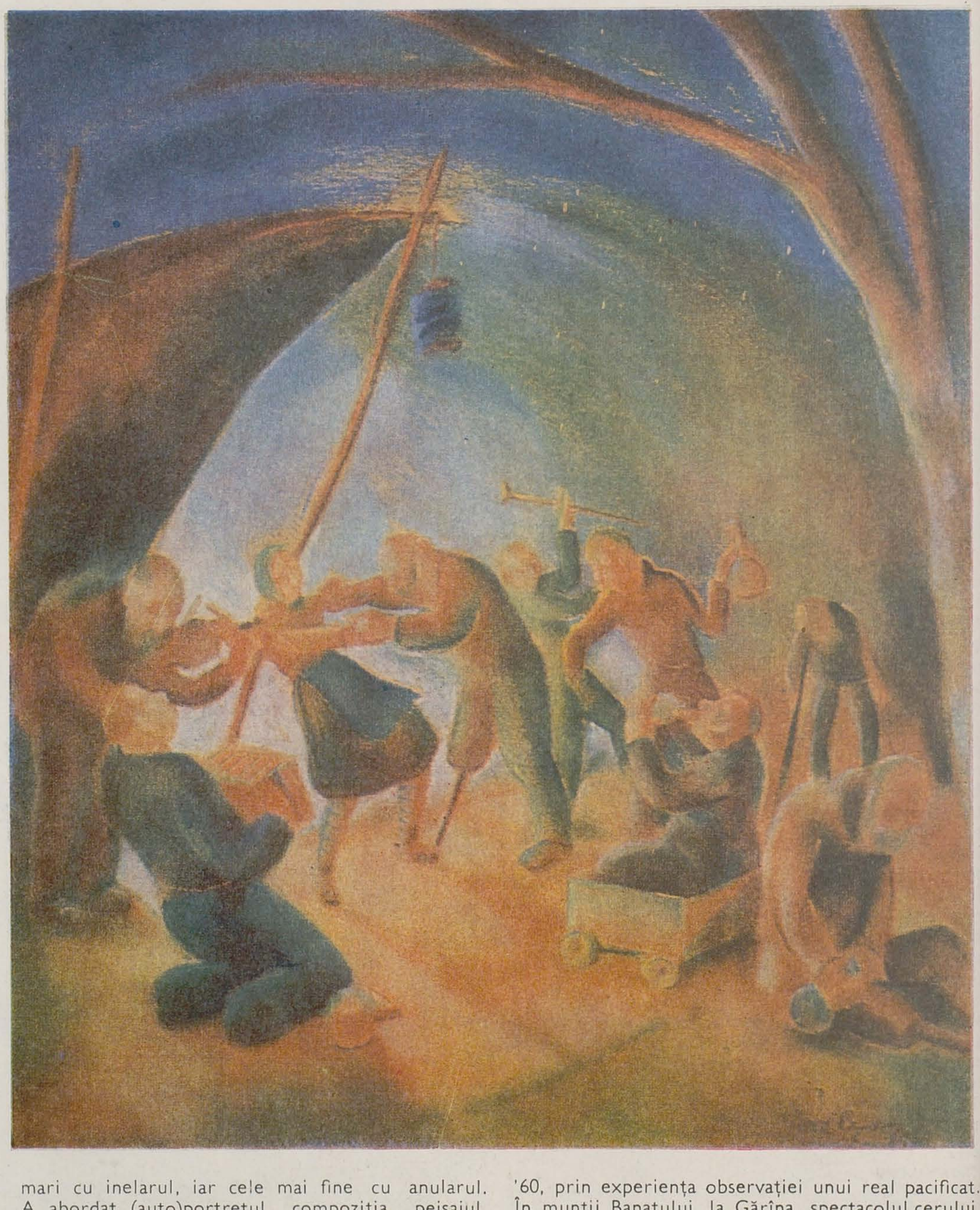
« Eu, o singură problemă am avut; cum să spun ceea ce am de spus » — îmi rezuma maestrul, ca întotdeauna, laconic, traseul unei vieţi întregi . . . Laconic şi sever, vom rememora şi noi fapte, evenimente ce ne par că nu mai pot fi omise din « portretul » nonagenarului, fie acest portret un crochiu.

La slavi, teiul este « arborele sacru » prin excelenţă. Iulius Podlipny (« Cel de sub Tei ») este — de origine — slovac. Cultivă arta — ca profesiune de credinţă — de 72 de ani. De 62 de ani trăieşte în România. În anii de studii la Institutul de Arte Frumoase din Budapesta e marcat definitiv de autoritatea profesională şi de tactul pedagogic al maestrului său Reti Istvan, pomenindu-l adeseori cu veneraţie. În perioada 1926—1965, la Timişoara, se consacră şi pedagogiei artistice, pe rînd, în şcoala particulară deschisă în atelierul său, în Academia clujeană de Arte Frumoase din perioada refugiului ei timişorean (1934—1942), în Şcoala de arte decorative, devenită ulterior Şcoală medie de Arte plastice şi, în cele din urmă, liceu. La rîndul său e astăzi amintit cu veneraţie de foştii săi elevi — unii, în prezent, artişti de marcă şi pedagogi.

Le-a predat ştiinţa desenului şi arta observaţiei dar nu i-a obligat şi nu le-a permis niciodată să-l imite. Nu are « epigoni ». S-a bucurat de aprecieri elogioase din partea lui N. Iorga, G. Oprescu, I. Miloia, G. Călinescu, A. Maniu. Considera prietenia unul din darurile mari ale vieţii şi de aceea şi foarte rare. Avea un cult al ierarhiei relaţiilor preferînd « distanţa » unor raporturi neclare. Materiile predilecte în atelierul său au fost mai întîi cărbunele (conté-ul) apoi pastelul cretat şi uleios (preparat de artist după reţete personale). Uleiul, practicat în deceniul trei, îl abandonează în 1928, dar în colecţia Ciupe, la Cluj, se păstrează mărturia unei abilităţi măiestre: un « Peisaj pe Dunăre » din acelaşi an 1928. Acuarela e practicată sporadic. Dimensiunile reduse ale lucrărilor accentuează o anume retorică a umilităţii, fraternizînd cu economia de mijloace: « Cum ai fi vrut să-i ,,vadă" pe aceşti oameni simpli, săraci altfel decît în materia săracă a cărbunelui? » îmi dezlega maestrul secretul acestei rezistenţe a alb-negrului în opera sa. Economie de materii şi de dimensiuni. Nici o lucrare nu atinge nici măcar latura de un metru. A expus în 10 personale (inclusiv retrospective) la Timişoara, Bucureşti, Cluj, Bratislava. A călătorit foarte puţin şi aproape. A refuzat — în epocă — ofertele măgulitoare de a ocupa catedrele de desen la Institutele de artă de la Cluj şi Bucureşti, preferînd ritmul patriarhal al ambianţei timişorene. A fost şi este cultivat de colecţionari pe care nu i-a flatat cu portrete adeseori solicitate de aceştia . . . Deşi îi acorda respect, nu părea foarte interesat de critica întreprinsă în marginea operei lui, dar povesteşte înfiorat despre ţăranul care intrînd în expoziţia sa se descoperă sfios în faţa unuia dintre portrete. Mai povesteşte ades o scenă cu Oprescu cercetînd intrigat un conté şi refuzînd să creadă că albul era obţinut prin « cruţare » şi nu din intervenţii de radieră . . . Iulius Podlipny a folosit aproape în exclusivitate degetele mîinii stîngi ca estompă. Construia cu policele, distribuia tonurile mari cu inelarul, iar cele mai fine cu anularul. A abordat (auto)portretul, compoziţia, peisajul, natura statică. Considera însă compoziţie orice imagine bine structurată. În sinteze de artă românească este omologat pentru opera sa din perioada interbelică ca « expresionist autentic ». Vasile Florea (« Arta românească modernă şi contemporană », Bucureşti, 1982, pag. 196) îl consideră « . . . Structural un moralist cu vocaţie de bun samaritean. Într-o lume bîntuită de spaime ca cea pe care o zugrăveşte el, în care forţe malefice se dezlănţuie pentru a-l teroriza pe individ, protestul social, fără a-şi pierde din vehemenţă, se converteşte de fapt într-o predică de fraternizare. Imagini ca Orbi, Procesiunea, Cheful cerşetorilor, ce ar putea fi lesne integrate universului breugelian, sînt nu mai puţin o pildă de umanitarism militant. Lucrările de această tendinţă sînt şi cele mai interesante, restul operei lui Podlipny putînd fi subsumate unui realism pcetic uşor desuet ».

O realitate perfect tangibilă ne obligă să declinăm această ultimă remarcă a autorului care sugerează — implicit — aşezarea între paranteze a unui « rest » de operă extins pe durata a cinci sau chiar şase decenii (calculînd că lucrările pomenite datează din anii '30). Şi, parafrazînd un gînd călinescian, nu vom recurge la principiul idolatru după care « un Podlipny e un Podlipny » . . .

În longevitatea cu care a fost dăruit, artistul a acuzat, cu discreţie însă, problemele « ieşirii » din turnanta tenebrozistă (expresionist-simbolică), după

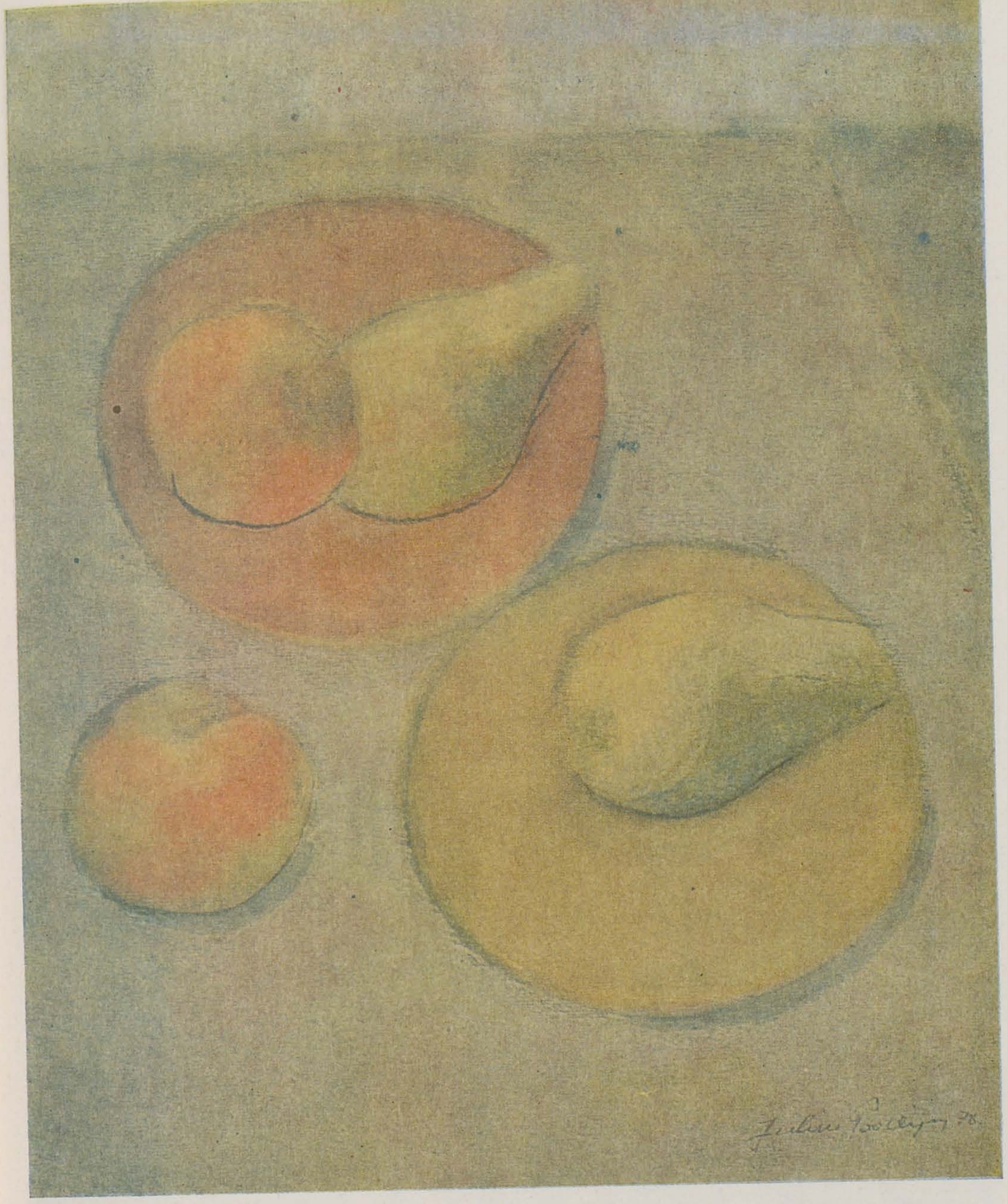


'60, prin experienţa observaţiei unui real pacificat. În munţii Banatului, la Gărîna, spectacolul cerului, al sitelor atmosferice, îi mlădiază clarobscurul, întărindu-i intuiţiile vizionare materializate în cîteva compoziţii simboliste încă din deceniul patru. Rarefierea progresivă a conté-ului, în favoarea unei utilizări aproape exclusive a pastelului, descrie o experienţă simptomatică în firul căreia artistul avansează spre o valorizare mai subtilă a luminii, spre o preţiozitate a materiei, indicibilă. « Inactualitatea » atelierului său de după 1940

https://biblioteca-digitala.ro

p. 14 1. Autoportret, pastel, 1982
2. Petrecerea infirmilor, pastel

p. 15 3. Natură statică, pastel
4. Odihnă, cretă Conté



e compensată de o spiritualizare a imaginii, în care ființa și lucrul se împărtășesc de prezența pneumei. « Anistoricitatea » artei sale din ultimele patrucinci decenii nu e însă decît un alt tip al credo-ului său artistic.

Nici vederea slăbită de consecințele unei cataracte, nici acianopsia nu au pus capăt lucrului în atelier, căruia artistul îi dedică încă un timp pe care l-ar rîvni mulți dintre mai tinerii săi colegi. La această oră își pregătește participarea la Salonul timișorean. « Peisaj » și « portret » sînt genuri iconografice care nu se lasă disociate pînă la capăt în cazul operei lui Iulius Podlipny. Mai mult, cele două embleme ale realului par dizolvate — ireversibil — în fizionomia nonagenarului. Cum în liniile palmei, în « munții » și « cîmpiile » ei se lasă descifrat peisajul unicității infuze, în reliefurile chipului poți ghici — la vîrstele senectuții — amprenta unicității cîștigate. Nu mai deținem cheile cifrului fiziognomic pentru a desluși în reliefurile unui chip parcursul unei vieți, sensurile îndesite în expresia sa. Suma evenimentelor vieții cu gîndurile ei cu tot e sublimată acum în portretul sculptural, taciturn, în coborîrile blînde ale pleoapelor proteguind ochii retrași adînc în orbite. Paradoxal, forța pe care o degajă prezența maestrului se amplifică în tăcerile pline de miez.

Pe ecranul portretului din carne și oase, memoria proiectează — irepresibil — chipuri ale maestrului din teribila-i suită de autoportrete; peste 85 în evidența soției sale, istoricul de artă Anemarie Podlipny-Hehn.

De la primul său autoportret din 1917 la cele mai recente, calea pare să fie de la tenebre la lumină și de la stîncă la nor.

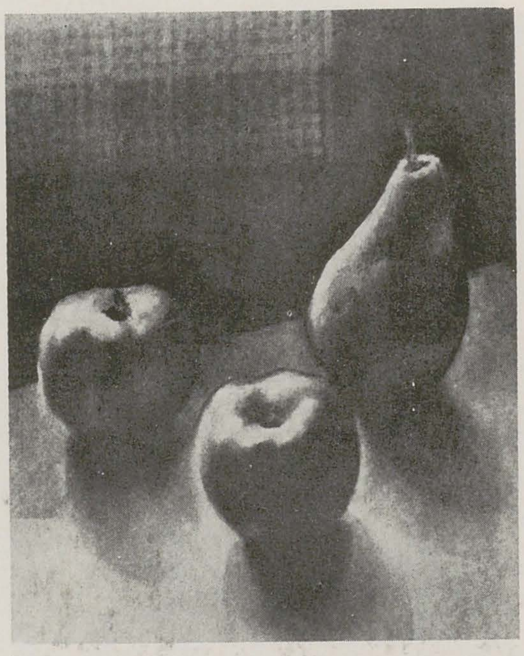
În urmă cu 70 de ani, tînărul Podlipny se vede frontal cu fața inundată de penumbre. Fizionomia sa înfruntă privitorul și în același timp se ascunde în masa de negură a cărbunelui. Artistul matur se paginează în stînga cadrului, apariție inopinantă, auctorială, lansînd, din întoarceri bruște ale capului, săgeata unei întrebări. În autoportretele de după 1970, o fizionomie emaciată decupată în clivaje silexioase restituie lumina în armonii crepusculare. Mai toate în pastel, cultivă o paletă caldă cu iluminări care ocolesc logica eclerajelor. O plasticitate a formelor mereu mai esențializată menește înțelesuri în jurul unui Ego retractil, evanescent. Maestrul nu mai adastă asupra psihologiei portretului, ci asupra unui simbolism al prezenței umane. Astfel prevalența ocrurilor roșietice eufemizează accepțiuni ale plăsmuirii adamice (Hadamah — « țărînă », « roșu »), trimitere uneori evidentă în autoportrete modelate în nobile argile. Detaliile anatomiei se dizolvă încetul cu încetul în masa unor nebulozități luminoase, vibratile. Nu mai e portretul artistului ci respirarea lui. Nu mai e anvelopa volumelor, ci aerul însuși, portretul suflului.

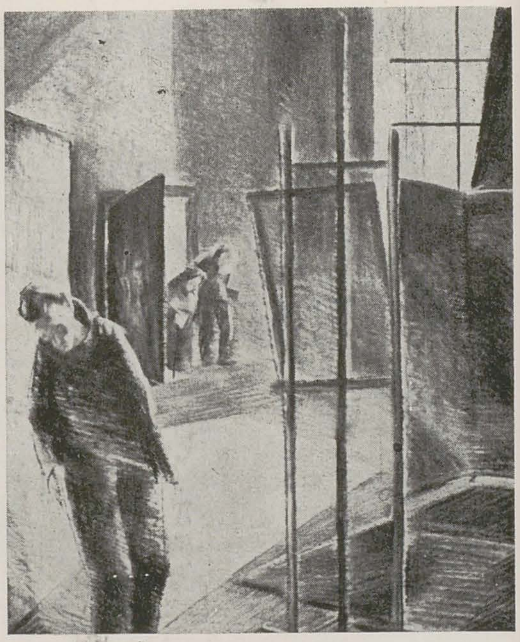
Autoportretul scandează întreaga operă a lui Iulius Podlipny. La începuturi ca un memento al cunoașterii de sine. Exclamativ. Patetic. Apoi el se rarefiază lăsînd loc portretului « celuilalt ». Cînd se vădea portretistul unei umanități persecutate de destin, Iulius Podlipny explora perifrastic propria sa viață. Indiscutabil, pictorul castei paria a întreprins recensămîntul lumii din imediata sa apropiere, căreia i-a arătat recunoștință și în care s-a recunoscut. Ne recunoaștem la rîndu-ne în gîndul inspirat al lui O. Paler după care « totul este în artă autoportret, cu excepția, poate, a autoportretului » . . .

Din orizontul privațiunilor copilăriei și adolescenței arta lui Podlipny a înregistrat speranța mîntuirii. Ea a sublimat dincolo de resentiment, în cea mai profundă convingere: puterea eliberatoare a iubirii. Arta sa e întruparea virilă și nedisimulată a compasiunii.

Podlipny nu cultivă însă pentru exilații istoriei, marginalizați ai destinului social sau biologic un atașament de complezență, refugiat elementar în anecdotic. Caracterul său puternic intuiește coerența termenilor « tehnică », « material », « factură », « subiect ». Tehnica irumpe în viziune, viziunea în metaforă. În conté-urile sale, de pildă, lumina, deși întotdeauna mai puțină decît noaptea, califică imaginea ca pe o promisiune de izbăvire. În acest dualism maniheic al forțelor cosmice și

https://biblioteca-digitala.ro





p. 16

1. În atelier, cretă Conté, 1930
2. Natură statică, cretă Conté
3. În atelier, cretă Conté, 1929
4. Orbii, cretă Conté, 1929
5. 1907, cretă Conté
6. Autoportret, pastel gras, 1977
7. Autoportret, pastel, 1982

p. 17

1. Peisaj cu căpițe, pastel
2. Natură statică cu pești, cretă Conté
3. Mama artistului, cretă Conté, 1935

https://biblioteca-digitala.ro

morale, materialitatea lumii e pură diafanie. Superbă, aproape unică, această transparență a negrurilor ! Privirea « fără obiect » a capetelor de bătrîni, nimbate de lumină, cheamă în aceste ambianțe înțelesuri ale spiritului. Toate portretele din deceniile 3-4 există pentru a figura unicul portret al milosteniei. Estropiați, cerșetori, orbi, prinși în dedaluri obscure, toată opera sa se vrea un « sărut dat leprosului ».

Imaginația morală — suscitînd viziunea unei vieți mai bune — a orientat obsesiv imaginația artistică a creatorului.

În suita portretelor alcătuind o impresionantă « dare de seamă despre orbi și orbire », l-a atras această mișcare spre înalt a capetelor adulmecînd instinctiv lumina. Un pastel din 1938 — « Familia orbilor » — încheie exemplar și edificator, cu inflexiuni de manifest moral, o perioadă și o problematică. Între roșul de gemă al tatălui, albastrul de Madonă al mamei, copilul, modelat din lumină, e prețul răscumpărării întunericului din orbitele vide ale părinților. O « Sfîntă Familie » de la curțile cu miracole . . .

« Pescarul » din aceeași perioadă, surprins într-o poziție de gînditor-solitar și absent plutind peste ape primordiale, își volatilizează masa în aburul plutind peste aceleași ape.

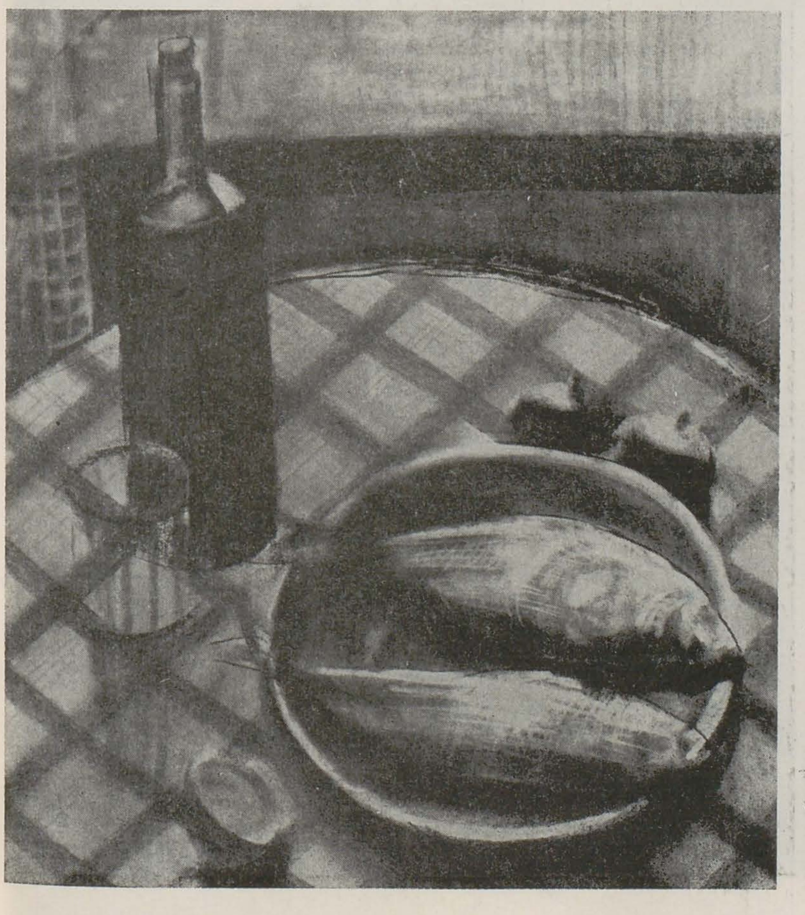
De la luminile de genune ale primelor conté-uri, la vibrația modeleurilor de azi, traseul operei lui Podlipny e o pledoarie despre lumina inteligibilă, despre « vederea de dincolo ». După o normă de funcționare intimă a simbolului, orbirea nu e decît o antifrază a luminii. Regimul nocturn al orbirii incită înțelesul vederii lăuntrice.

Dramaturgia contrariilor își anunță încă din aceste lucrări retragerea în fața luminii și suflului. O polemică a alb-negrului mîntuită în metafora principiului vital.

Cum îndărătul acestei umanități pulsează — încordată — biografia artistului, în subtextul autoportretelor din ultimele două decenii se recunoaște amintirea acelei lumi izbăvite. Dator cu experiența direct nemijlocită a cunoașterii de sine, Iulius Podlipny face din autoportret vehiculul unei călătorii spre înțelesurile ultime ale vieții. Autoportretele sînt vehicule și stațiuni ale acestei călătorii.

Artistul ca observator și judecător al lumii lui era sie dator ca judecător al eului său ca oglindă pură a avatarurilor sale. În această constantă autoreflexivă și confesivă se îngemănează cunoașterea de sine și recunoașterea lumii în perimetrul sinelui. Căci nu pe sine s-a urmărit artistul, ci timpul care a lucrat pe chipul său și al lumii pe care o reprezintă. Nu și-a glorificat chipul, ci a mărturisit în numele lui.

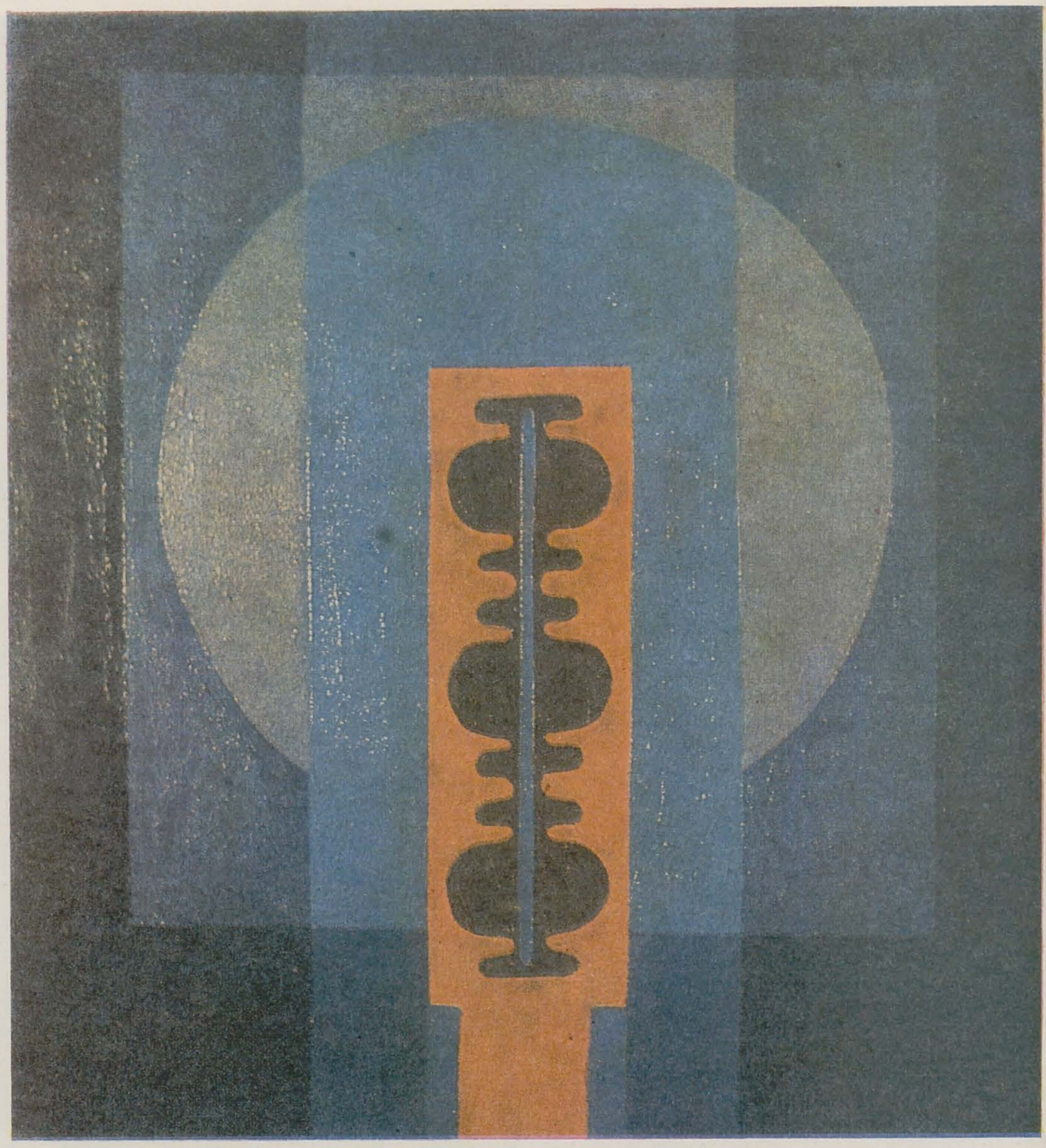
Îl văd răsplătit cu vîrsta și înfățișarea eroilor lui de odinioară.



https://biblioteca-digitala.ro

dobrian

dan grigorescu

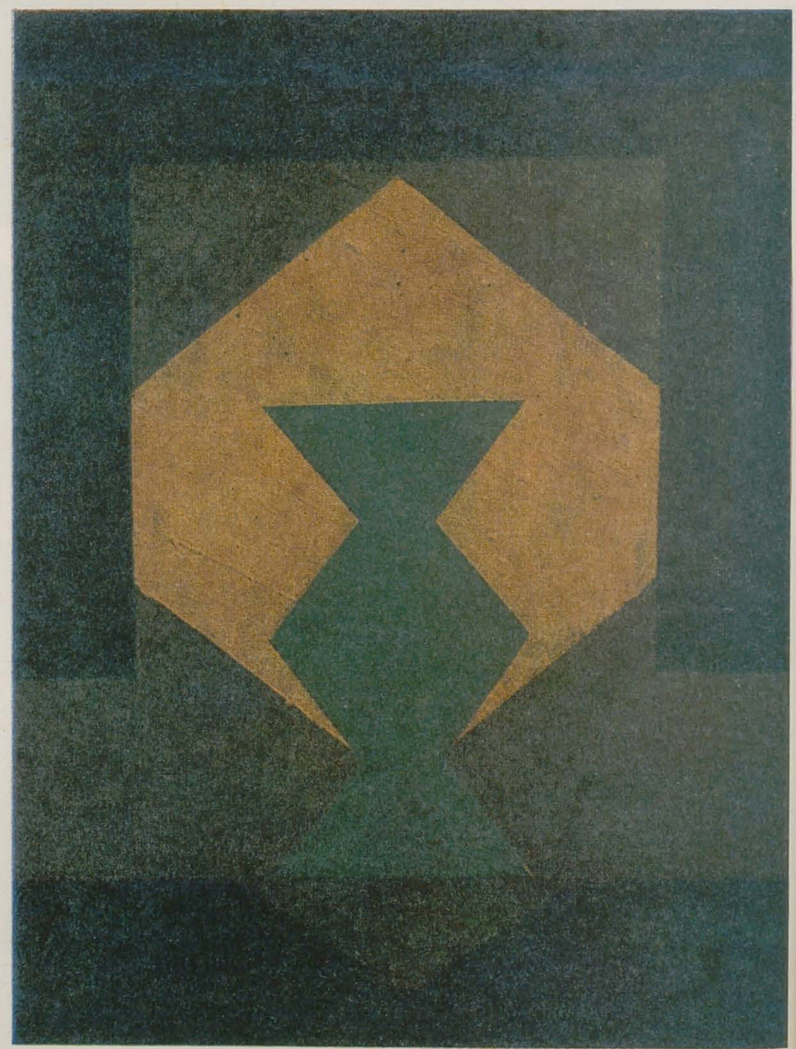


Că Dobrian e un poet, în înțelesul deplin al acestui cuvînt, grav și profund, e un fapt preabine știut, adesea repetat și argumentat cu însăși creația lui. Nu numai pentru că el recurge deopotrivă la semnificațiile cuvîntului și la cele ale imaginii; nu numai pentru că arta lui e rezultatul acestei sinteze. Ci, mai ales, pentru că întreaga lui existență este, la drept vorbind, o formă a poeziei.

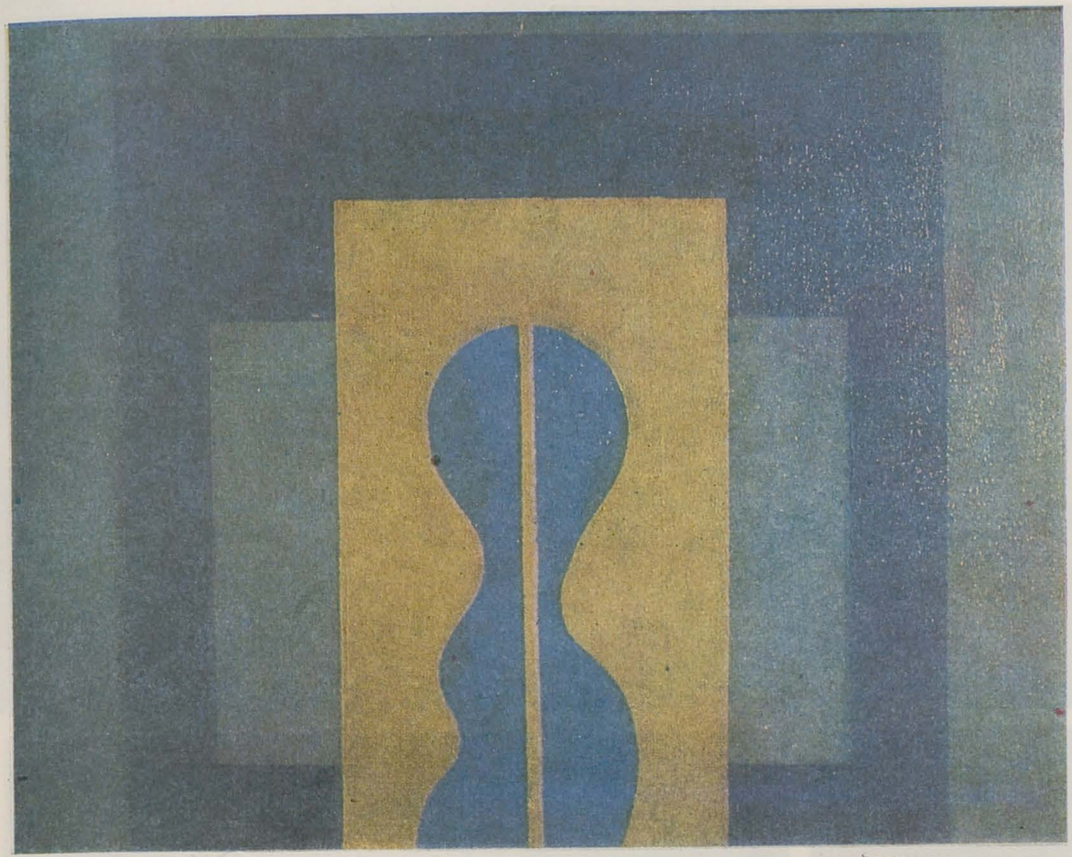
Omul acesta discret, de o politețe desăvîrșită, a știut să găsească, în anii de încordată împotrivire față de tot ceea ce însemna agresiunea antiumană, resursele unui protest violent și ale unei meditații raționaliste. Numele lui Dobrian a putut fi întîlnit în paginile unora dintre cele mai importante publicații militante românești, sub unele desene și gravuri ce atestau adeziunea artistului la principiile esențiale ale libertății umane.

În poezia pe care o conțin lucrările sale de astăzi, Dobrian subliniază protestul de odinioară într-o atitudine afirmativă: el cuprinde universul vizualului într-o perspectivă în care elementul fundamental e aspirația la demnitate, la frumusețe, la adevăr. Reduse la substanța poetică a ritmului și a formei, poemele sale reverberează nu numai în spațiul optic, ci și în spațiul moral: ele sînt afirmații ale unei gîndiri riguros organizate, orientate spre deslușirea unor întrebări-cheie ale existenței noastre. Armoniile lui aparțin familiei acelora despre care Hegel spunea cîndva că răsfrîng însăși armonia cosmosului.

Dobrian e un artist în felul în care arta e o măsură a sufletului și a gîndului.



https://biblioteca-digitala.ro



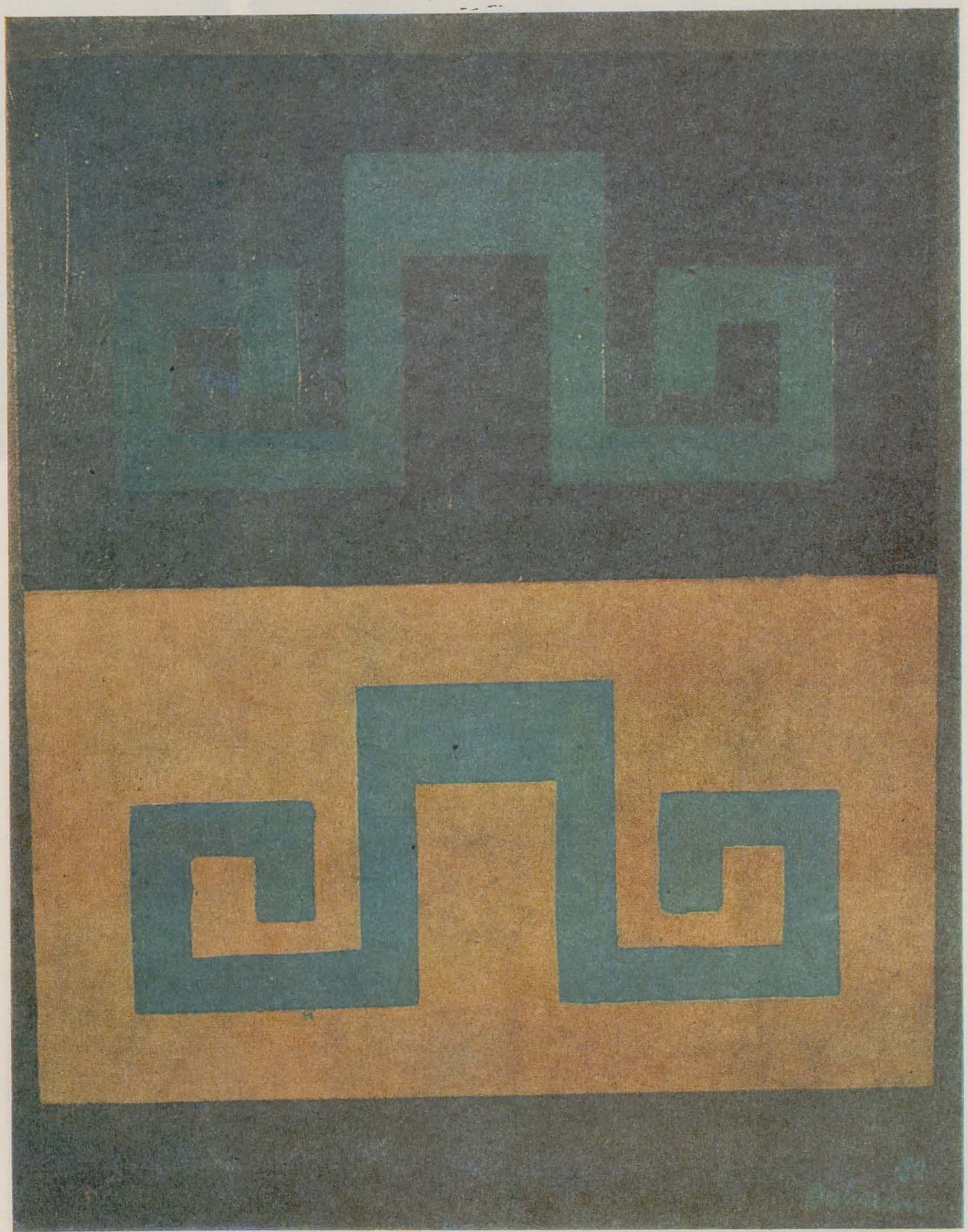
françois pamfil

Mulți dintre cei cu care am avut prilejul să comentăm recenta « personală » *Vasile Dobrian* și-au declarat, fără rezerve, entuziasmul. Ne asociem cu satisfacția că valoarea sa, care a știut de la bun început să nu aștepte numărul anilor, știe și să-l ignore. Ceea ce ne-a bucurat însă, o dată în plus, a fost o reacție similară înregistrată și la confrații mai tineri, rar dispuși să întîmpine cu superlative o expoziție și, cu atît mai mult, pe cea a unui coleg . . . aproape octogenar. Evident, lucrurile nu se pot generaliza, formularea unei adeziuni, fie aceasta numai parțială, presupunînd un punct de vedere cît de cît comun, afinități elective și — nu în ultimul rînd — respectul bunelor maniere de breaslă. Dar chiar dacă excepțiile infirmă regula, puținele canale de informare dintre generații, complexele unor diferențe de statut administrativ-profesional, în sfîrșit, un anume exclusivism care stă (uneori) bine tinereții, parazitează — păgubitor pentru ambele « tabere » — dialogul.

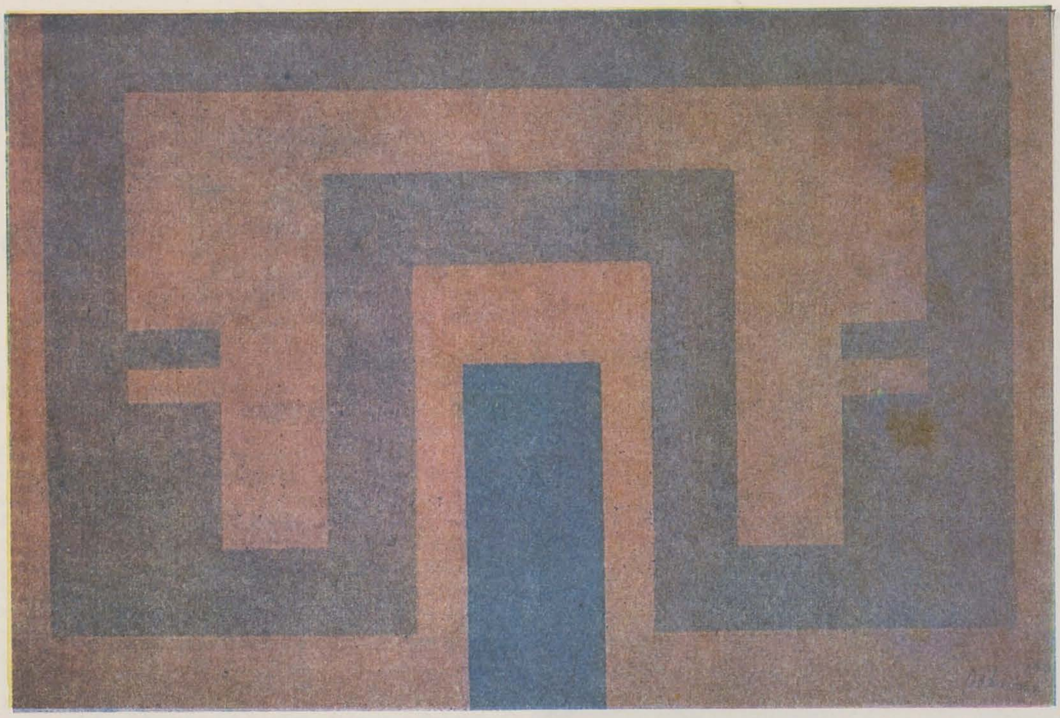
În aceste circumstanțe, o asemenea reacție pozitivă reconfirmă, în fond, refuzul cantonării în formule și soluții îndelung exersate, perpetua « stare de invenție » și chiar ludica tentație iconoclastă, atît de proprii artistului. Căci, iată, de aproape șase decenii, cu o constantă pasiune juvenilă, Vasile Dobrian nu obosește să născocească în gravură, pictură și obiecte, în gazetărie și mape bibliofile, în poezie, memorialistică sau aforism. Pionier al avangardei noastre în multe din aceste domenii și « clasic » al graficii de atitudine și implicare socială, maestrul Dobrian semnează cu celebra-i siglă o operă amplă și inconfundabilă, indiferent de tehnica domeniului abordat. Este meritul criticii și al istoriei românești de artă inter- și postbelice de a fi încercat elaborarea fișelor ei de analiză și stabilirea axelor de stil după care aceasta își are locul în patrimoniul nostru artistic. Dar neadecvată ocaziei de acum și caracterului rubricii, nu o încercare micro-monografică ne era în intenții. Ceea ce ne-am propus ar fi mai curînd o încercare de « crochiu în mișcare », un portret al artistului *în* și *prin* expoziția de la Eforie. Vom începe astfel prin a refuza cu prudență o eventuală circumscriere stilistică, cu toate că invocarea « atitudinii constructiviste » ar fi fost — cum s-a procedat, uneori fără nuanță — cea mai comodă soluție. Căci o vedere mai puțin obișnuită cu prejudecățile dicționarului de stiluri poate remarca și în expoziția de acum — ca și în cele din ultimii ani — intențiile (auto)depășirii didacticii comune a curentului, a canoanelor unei morfologii adesea deshidratate în arșița geometriei.

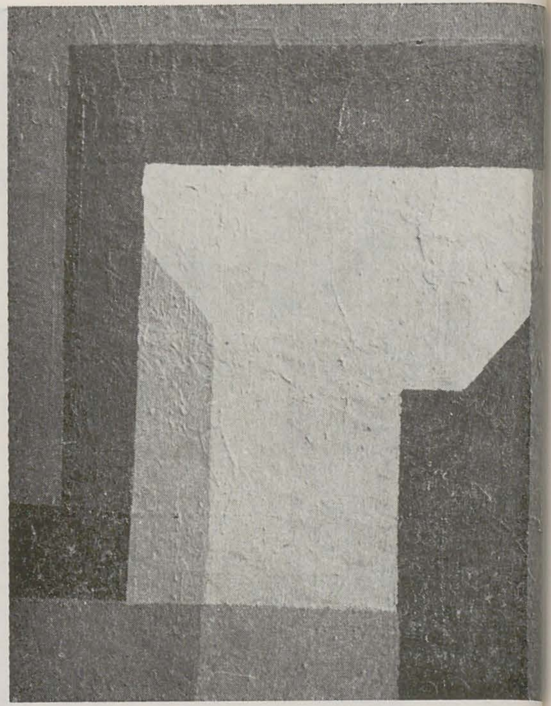
Adunate sub genericul « Arhipelag memorial », uleiurile și reliefurile acestei selecții pot fi văzute și ca insule, teritorii în care din apele amintirilor se configurează, după « hărți » sintetic trasate, recife și lagune plastic-active. Dar geografia lor aspiră mai mult decît cartografierea unor « motive » formale asociate cu rigoarea unui prodigios control al cîmpului compozițional. Astfel, în tente plate, saturate ca substanță, după o inflexibilă strategie a « minimului semnificant » și într-o cromatică adaptată specificului « mijloacelor sărace », sînt convocate aici, succesiv, fie planuri și proiecții de volume, fie vegetația unor semne parcă nipone, fie fațadele unor edificii inițiatice. Repertoriul formal glosează în marginea tiparelor expansiunii fluid-mobile a petei, reintrodusă de pop art în economia decorativului, juxtapune pozitiv-negativ profile de cîmpuri cromatice tangente parcă prin colaj, sau construiește cu echerul și compasul obiecte picturale despovărate — cum își dorea Malevici — de ponderea celor reale.

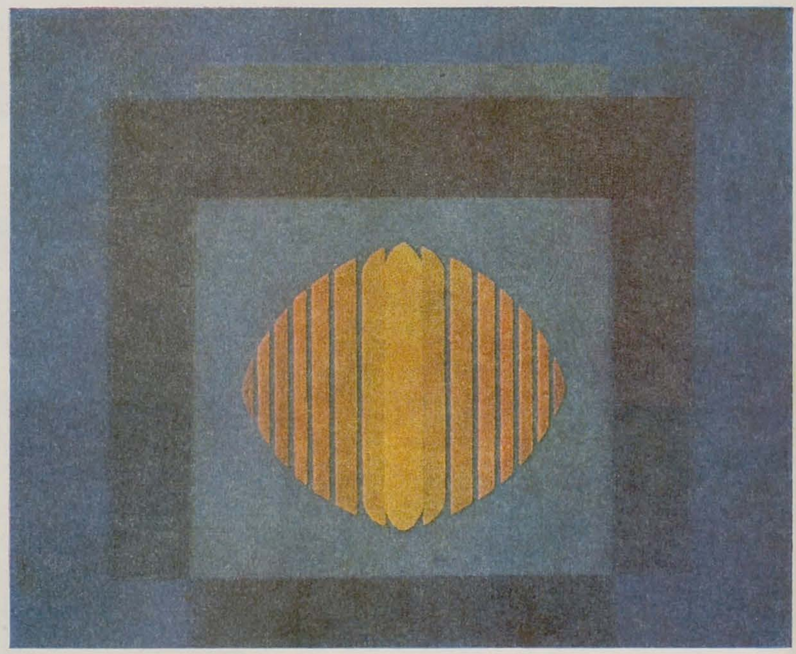
Aparent plană, într-o pastă în care ductul « intarsiază » registre canonic epurate de efectul « de fibră », culoarea ne pare a fi aici pusă în operă după tehnologia cloisonné-ului. Performanța sugestiei, și chiar a iluziei spațiale care rezultă, presupune cu atît mai mult o savantă măiestrie de manipulare și de speculație a formulelor opticii picturale, ca și o retină cu « auz absolut », capabilă să înregistreze și « culoarea » alterărilor modale și diferențele sferturilor de ton. Iată de ce, am parcurs expoziția maestrului Vasile Dobrian nu numai ca pe un eveniment artistic în general, ci și ca pe o cuceritoare demonstrație de pictură. O pictură care-și propune, înainte de orice — așa cum visa Braque — edificarea unor acte, a unor înfăptuiri picturale și care, neîncăpătoare în « fereastra » tabloului, emerge acum în reliefuri, către o nouă obiectualitate.

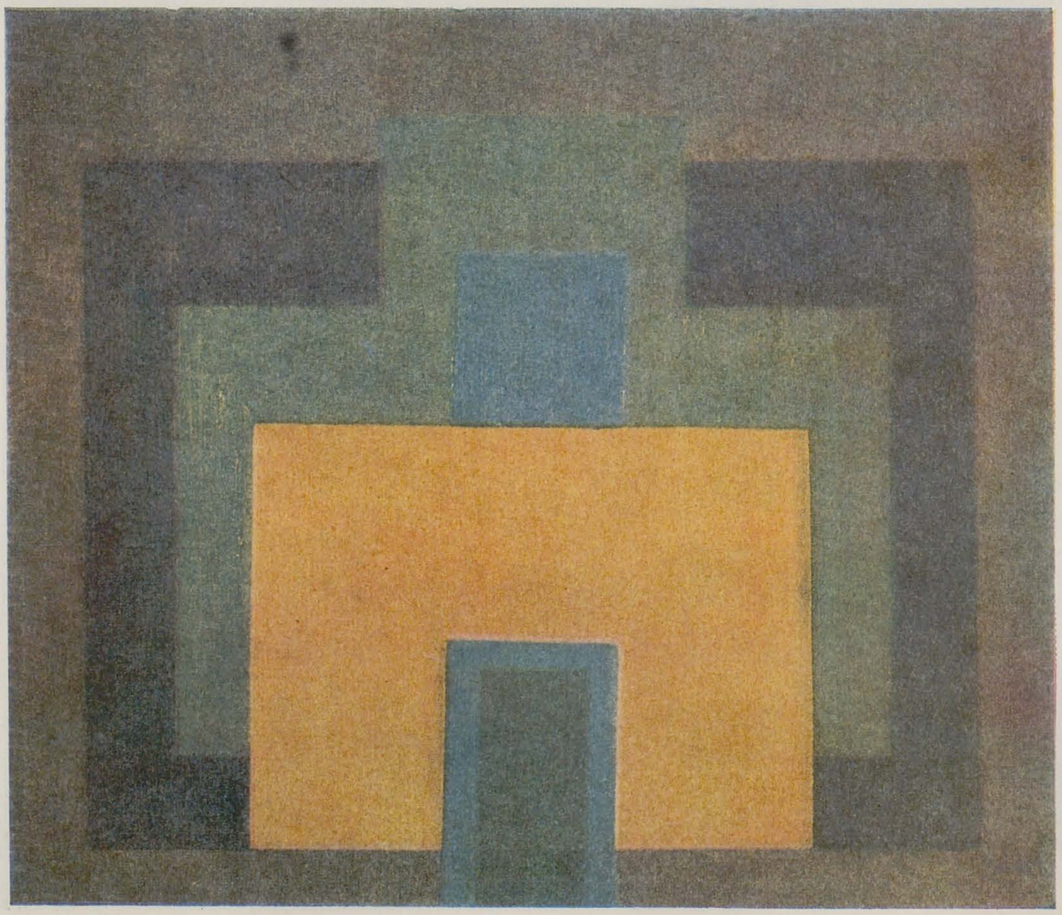


https://biblioteca-digitala.ro



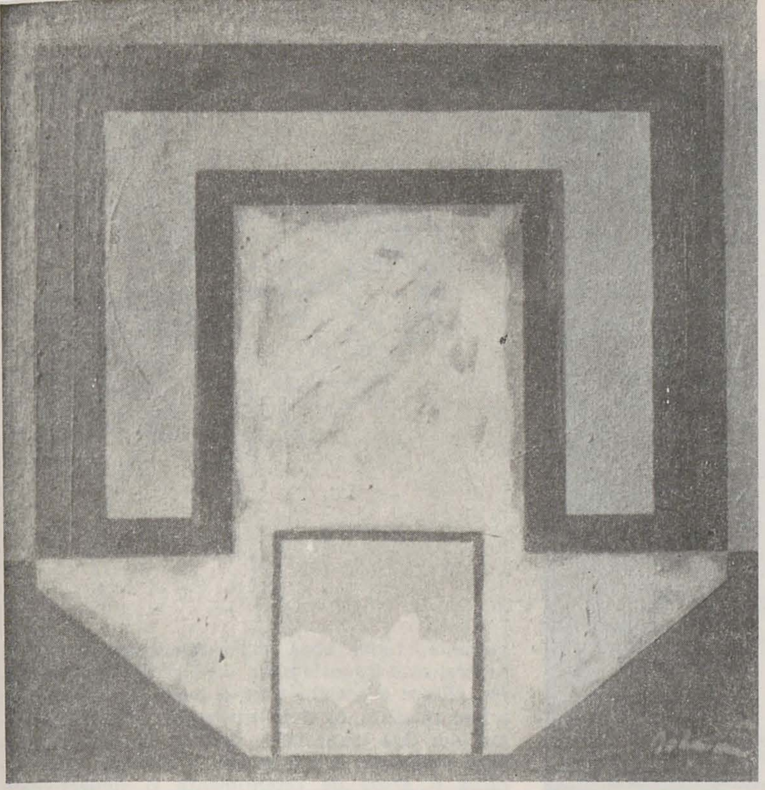
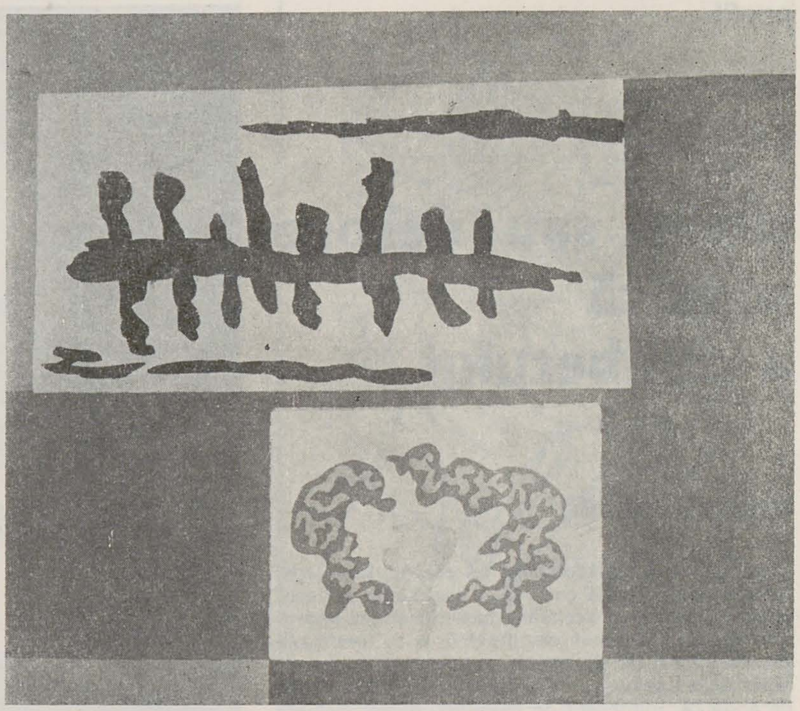
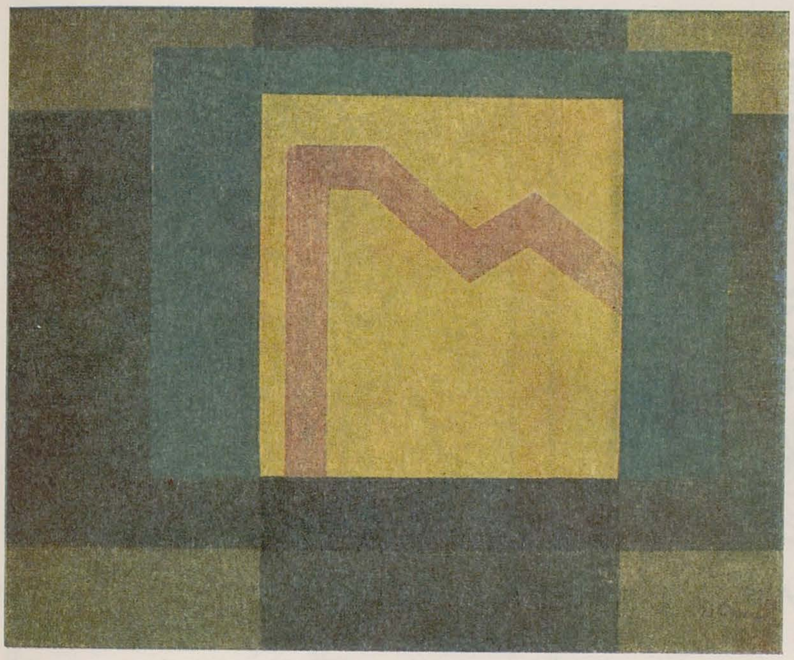
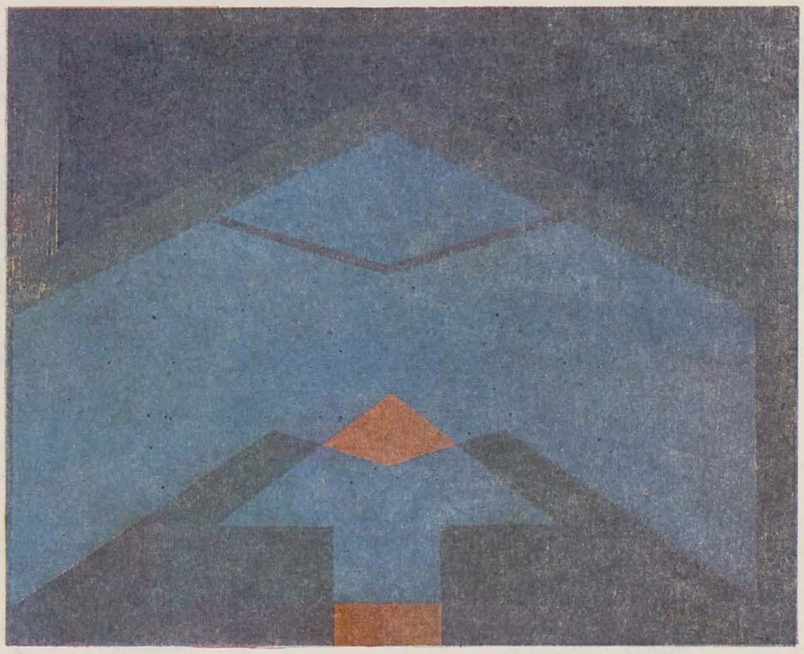






În pragul unei vîrste de simetrie a deceniilor și a unităților lor, Vasile Dobrian ne oferă, încă o dată, profilul exemplar al tinereții artistice, al unui tonus afectiv și intelectual care-l ține « în cursă » cu tentativele cele mai fertile ale plasticii ultimilor ani. Și ca în dreptul oricărei lucrări de artă adevărată, înscrierea expoziției care a pretextat aceste rînduri, sub un generic devine — în pofida coerenței și unității ei de stil și calitate — imposibilă. Căci Vasile Dobrian a știut să fie și rămîne un perpetuu inovator al propriului său Eu artistic.

https://biblioteca-digitala.ro

gînduri

În paginile 18, 19, 20, 21, picturi în ulei. În pagina 21 reproducerea nr. 2, tehnică combinată.

vasile dobrian

- *Estompate în ceață, se mai pot vedea ruinele turnurilor crenelate, siluetele fumegînde ale felinarelor de gaz metan ce constituiau, la vremea lor, farmecul orașelor suspendate.*

- *Amintirile ! Superbele amintiri ale factorilor poștali angajați în cursele lor solitare, amintirile pădurilor despletite, pe aleile cărora o lume mutilată de amintiri își căuta paradisul pierdut.*

- *Pentru amatorii de călătorii mirifice se recomandă oprirea fortuită la cenaclul Secolului din str. Bărăției nr. 31, unde Ștefan Roll prepara scroburile și vestitele sosuri literare, asistat de Ilarie Voronca, Sașa Pană, Victor Brauner, Zebra, Crinul negru și alți consumatori oculari. Leurs choses ont une sagesse qui dépasse de beaucoup celle de l'homme.*

- *Cu antrenamentele puse la punct și cu cele șase stilamancii ale lui Virgil Teodorescu prinse la butonieră, marele combinator reuși să treacă peste toate pistele derutante, apoi, cu un ultim efort, se aruncă în fundul abisului răvășit de furtună.*

- *Luat ca simbol al genezei, oul continuă să-și mențină primatul matriarhal în topul consumatorilor, ceea ce a determinat pe adepții lui Columb să prefere numai omleta în picioare.*

- *Cetatea era înconjurată de turnuri, nimeni însă nu căuta să afle ce se ascunde în interiorul lor, toată lumea se mulțumea să le privească pe dinafară și apoi să-și vadă de drum.*

- *Toată apa oceanelor, toate cocoașele cămilelor nu pot opri ofensiva roiurilor de melci în tentativa lor de a depăși viteza luminii.*

- *Pe gazonul proaspăt vopsit au apărut și alte animale ale regnului vegetal, dar cum acestea nu aveau nici o legătură cu becurile drogate, au fost omise cu bună știință din ordinul marilor pontifi.*

- *Ieșit din apele sărate ale mării, înotătorul de performanță își luă scripca la subțioară și dispăru în mediocritate.*

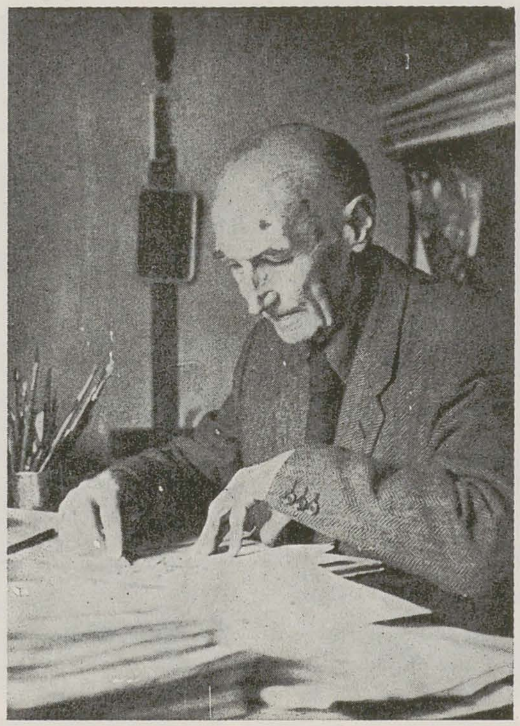
- *Imaginați-vă nopțile fără lună, saloanele fără oglinzi și veți înțelege drama navigatorilor rătăciți în ceață.*

- *Ceea ce mi-a rămas imprimat pe retina memoriei și nu pot uita sînt trunchiurile copacilor plantați pe suprafața lacurilor, iarba crescută pe acoperișurile caselor spre veșnică pomenire.*

https://biblioteca-digitala.ro

silvan sau despre o etică a zîmbetului

françois pamfil



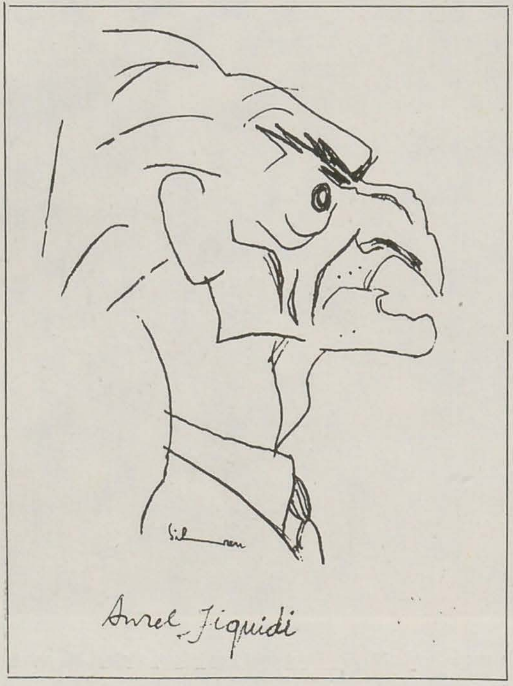
p. 22

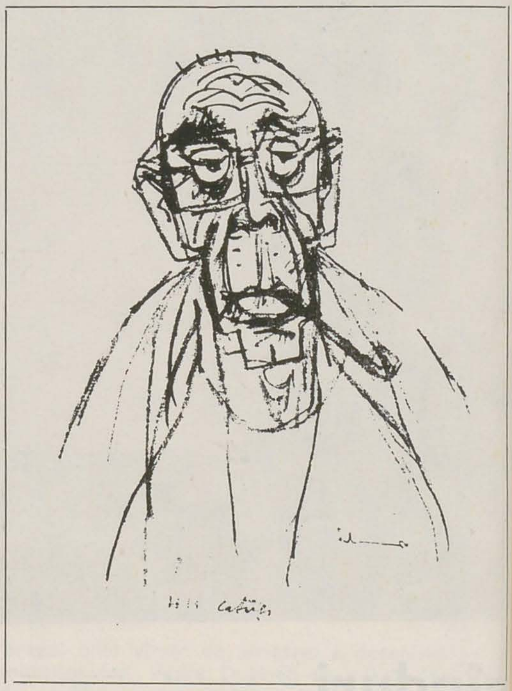
1. în atelier
2. Aurel Jiquidi
3. Ion Jalea
4. H. H. Catargi
5. Valeriu Rápeanu
6. Constantin I. Nottara
7. Bacovia

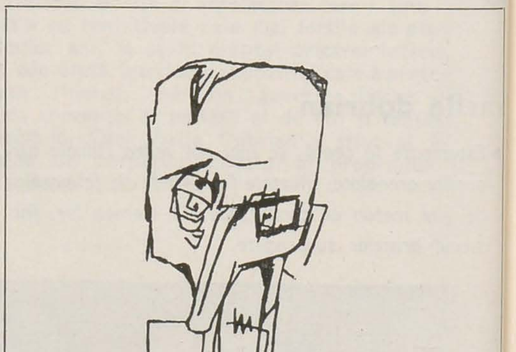
p. 23

8. George Enescu
9. Sviatoslav Richter
10. Cella Delavrancea
11. Lucian Blaga
12. George Călinescu
13. Mihail Sadoveanu
14. Ion Barbu
15. Zoe Băicoianu
16. Tudor Arghezi

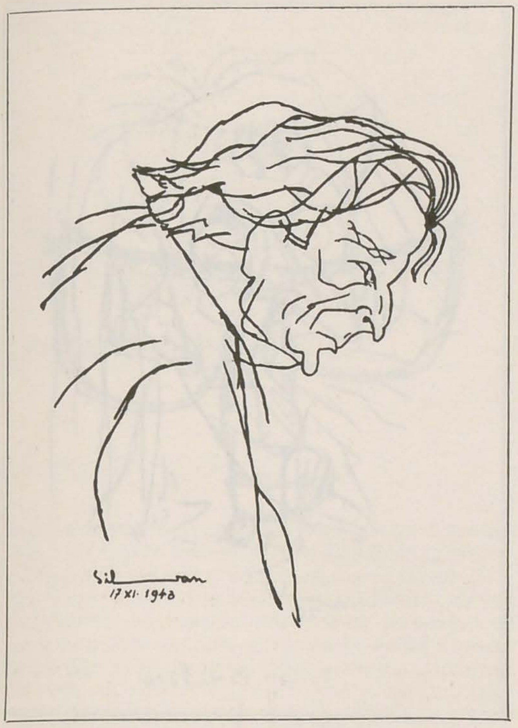
După unul din paradoxurile lui Marcel Duchamp, umorul ar fi o bună cuviință a disperării. Nu este acum momentul să declarăm dacă subscriem necondiționat și nici locul manifestării unor eventuale rezerve. Insolitul definiției conține însă o corectă observație a atitudinii. Într-adevăr, o privire atentă ne arată că, indiferent de mobiluri, numai maniera elegantă, tonul unei impecabile politeți pot să neutralizeze atmosfera de conflict pe care exersarea eficace a acestui simț o poate instaura. Și în artele plastice, ca și în literatură, practicarea umorului fără respectarea codului de gesturi permise comportă, ca și în artele . . . marțiale, descalificarea și acuză de resentimente și subiectivitate

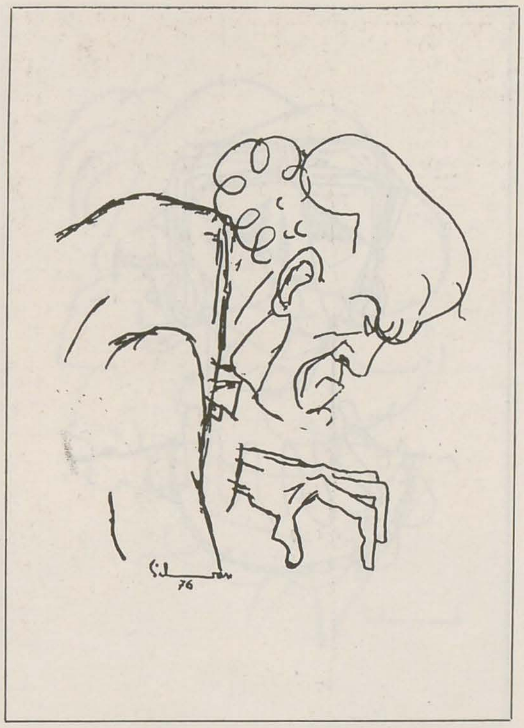


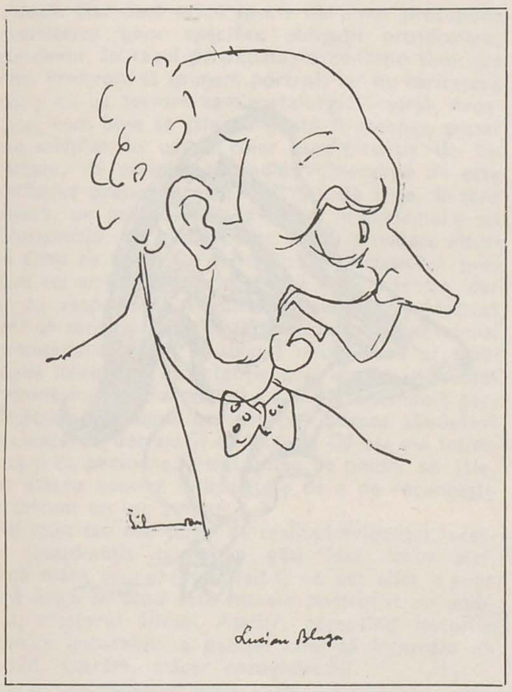


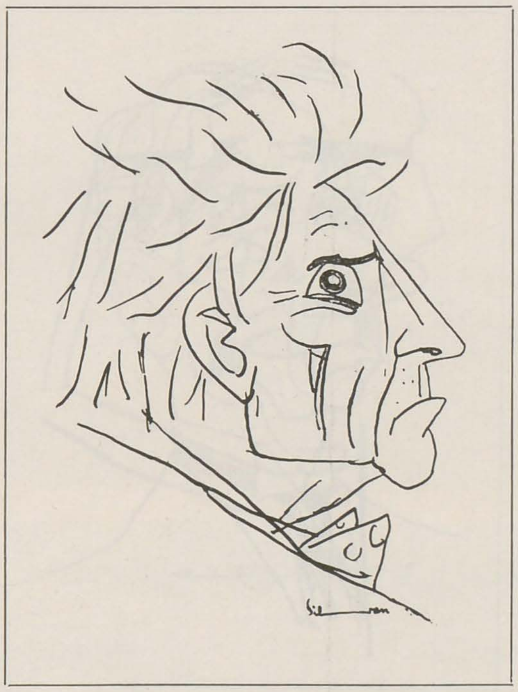


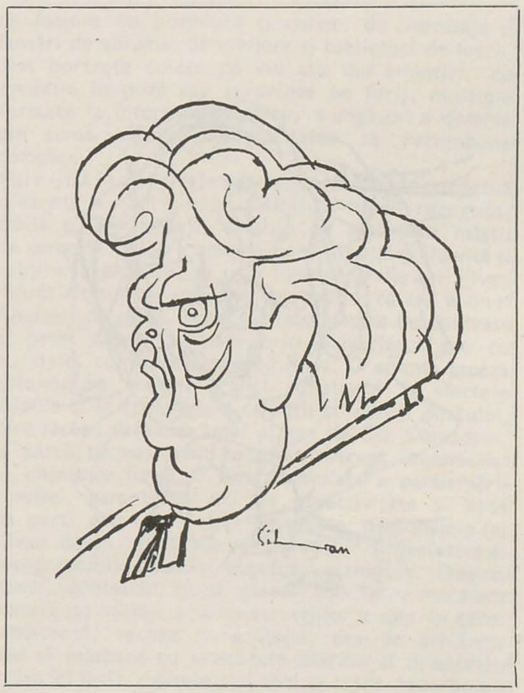
https://biblioteca-digitala.ro

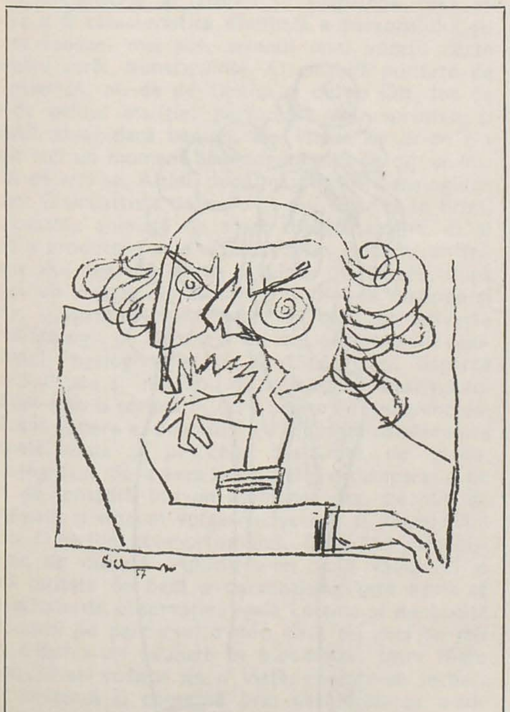


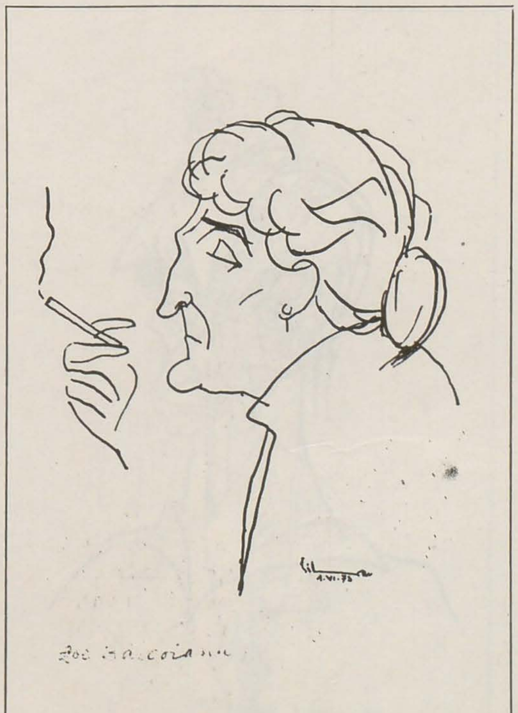


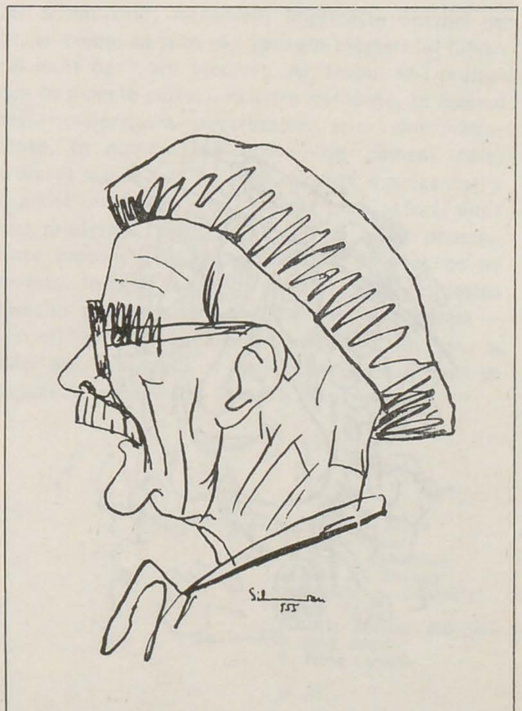




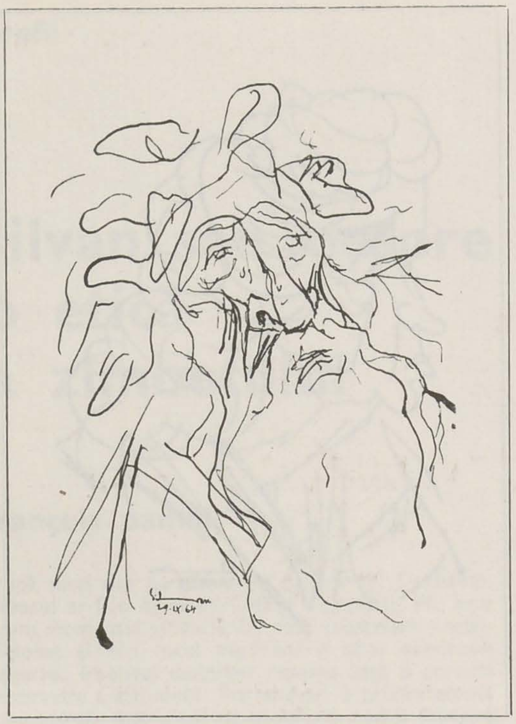
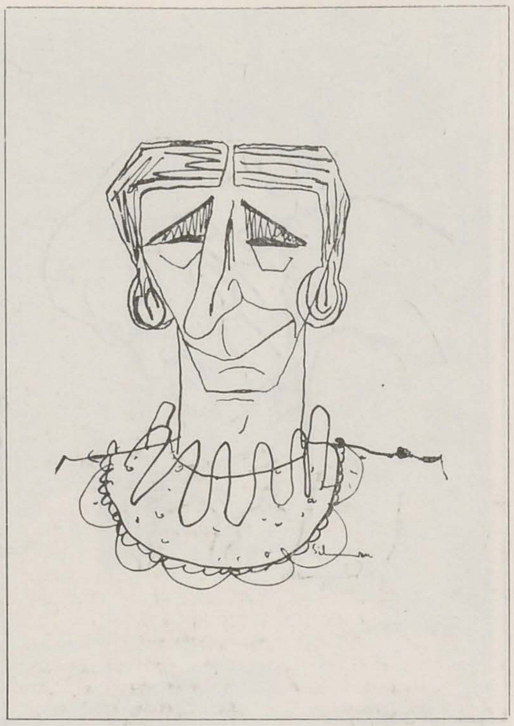
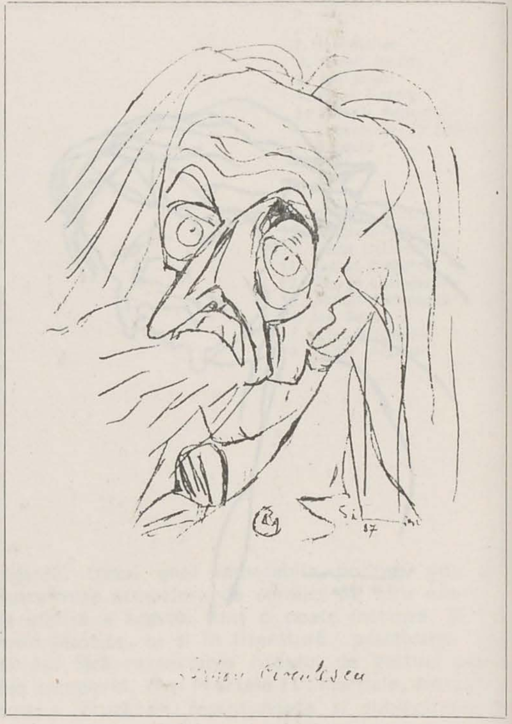
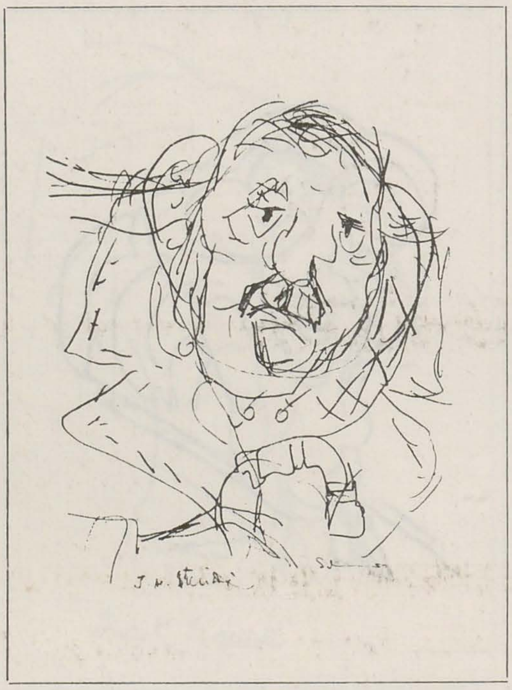
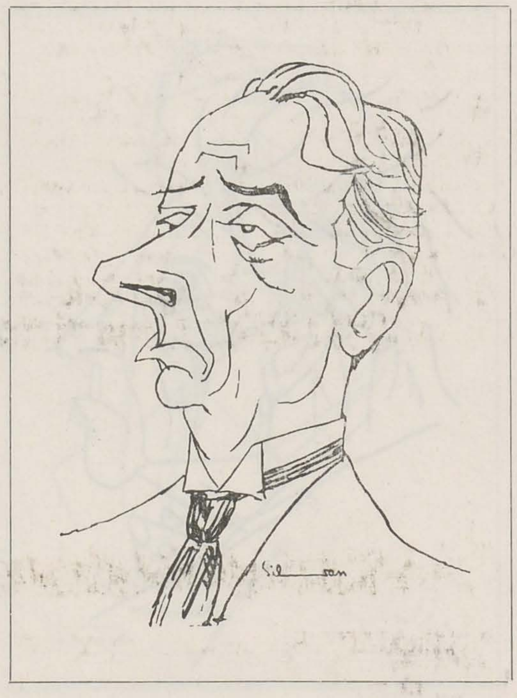


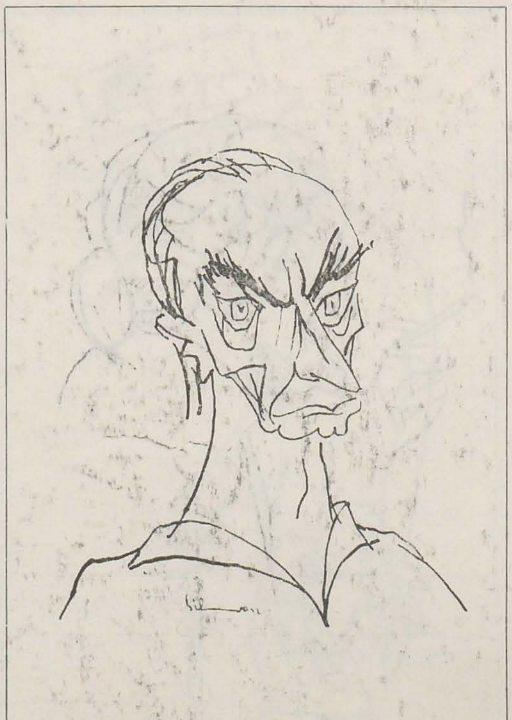




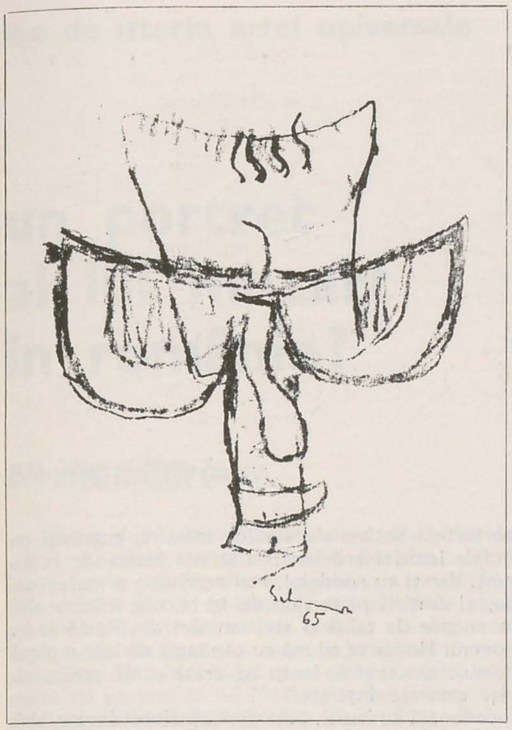


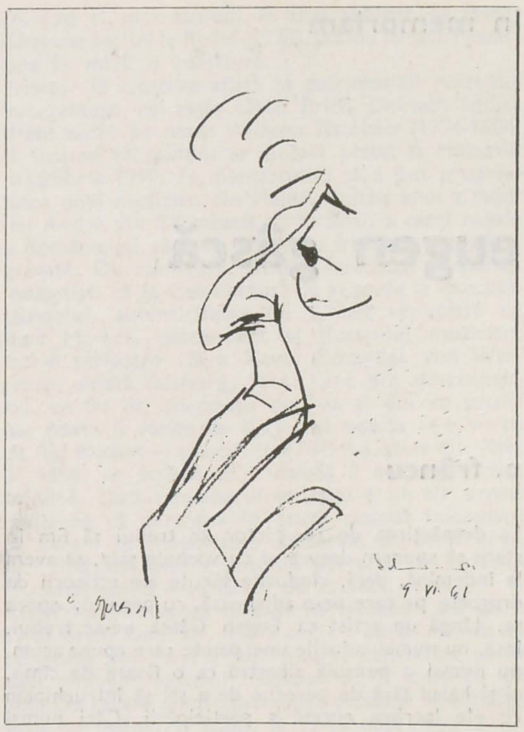
https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

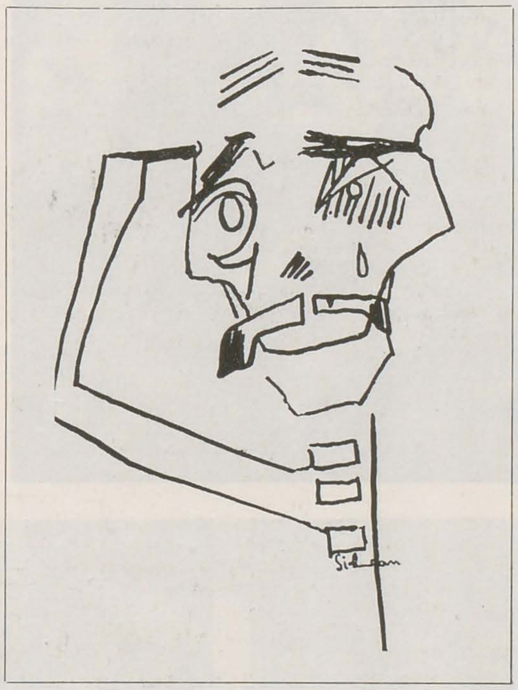




obtuză. Dar dacă orice specie de umor presupune neomiterea unor specifice obligații protocolare, ele devin, în cazul *portretului*, o condiție sine qua non. Preferăm să spunem portret, iar nu caricatură sau — cu un termen cam metalurgic — șarjă, deoarece, cum bine se știe, el poate fi desenat, pictat sau sculptat cu umor, chiar dacă intenția de încărcare, de caricare a zonelor vulnerabile nu este deliberat preponderentă. Tot așa de bine, în sens invers, un nas colosal, ca cel al « Bunicului » lui Ghirlandajo, de pildă, poate să nu provoace rîsul, în timp ce altul, cu o linie chiar « clasică », precum cel al lui Napoleon, poate fi cu intenție, dar și cu respectarea regulilor genului, transformat într-un semn al rapacității. Hiperbolizate sau numai inventariate, numai în scopul unui desen al tipologiei fizice, sau cu intenția unei analize a temperamentului, a caracterului ș.a.m.d., « semnele particulare » ale unui portret pot adesea să devină pretexte de declarații de război. Că așa s-a întîmplat și cu persoane, altfel, pline de umor, se știe, iar eterna noastră incapacitate de a ne recunoaște e oricum un loc comun.

Mai mult sau mai puțin de ordinul evidenței, aceste considerații nu și-ar găsi însă locul aici, dacă n-am spune (în sfîrșit !) că cel aflat « pour une fois » *în poză* este marele portretist cu umorul, meșterul *Silvan*. Așadar, acceptînd riscurile replicii imparabile a peniței sale, să încercăm un profil, sperăm, măcar recognoscibil.

De la bun început, linia conturului general care l-ar circumscrie ar trebui să surprindă ceea ce pare a fi caracteristica esențială a personajului și, cum vedeam mai sus, semnul unei vocații certe pentru surîs, bunacuviința. O amabilă politețe de gentleman, nu de pe Tamisa ci de pe Olt, loc de unde ochiul maliției perforează mai sprinten și hazul, chiar dacă benign, are viteză de brici, n-a fost nici un moment abandonată nici de om și mai ales de arta sa. Altfel, după măsurătorile analogiilor unor Giambattista della Porta sau Charles le Brun, fizionomia animată de acest comportament, ca și cea a producției sale artistice prin urmare, ar trimite mai degrabă la cea a vulpii, ființă care, după cum am învățat din basme și fabule, se distinge și prin subțirimea manierelor. În ceea ce privește însă analogia de caracter, nu mai putem urma silogismul Physiognomiei de la 1586. Căci, departe de dualitate și incapabil de mistificare, desenul lui Silvan este o scrimă în care bravura tușei punctează « la vedere », protejînd cu eleganță cavalerească zonele vitale și pe cele neapărate de gardă. Cu regretul de a avea la îndemînă o comparație pe cît de tentantă într-un asemenea caz, pe atît de imediată și oricum vulgar-reductivă, să abandonăm deci criteriile zoomorfismului, încercînd alte sisteme de măsură. Aplicîndu-le, vom vedea că o altă calitate de bază a personajului este acuta sa capacitate de observație, egală cu sine și neobosită vreodată pe parcursul a mii, dacă nu zeci de mii de « flash »-uri adunate în bloc-notes. Între filele sale, Silvan strînge de o viață, ca într-un ierbar, herborizează și conservă prin deshidratarea umorilor neesențiale și neperene, întreaga floră a artei și a culturii noastre. Sînt aici mai bine de șase decenii de cafenea artistică și literară, de redacții,



de foaiere de premieră și culise, de vernisaje și lansări de volume, de ateliere și biblioteci de lucru. Sînt portrete culese pe viu sau din amintiri, cu invitație în poză sau surprinse pe furiș, multiple variante la intervale de timp, « unghiuri » diverse din suma cărora personalitatea se recompune complex.

Mai există în « codicele » acestui desenator o perpetuă prezență a unei anume calități a liniei, recognoscibilă și « în sine », dincolo de machiajul măștii de caracter pe care aceasta ne-o propune. Fluentă și subțire la propriu, ca și la figurat, grafia lui Silvan refuză ritmul caligrafic al volumelor, ca cea a unui Anestin, de pildă, și nu include efectul de contrast al petei negre, aplicate prin pulverizare sau cu buretele, cum făcea un Iosif Ross. O anume asceză autoimpune acestei grafici rezistența la efectele calofile și la speculațiile calității și valorii ductului, care făceau savoarea unei planșe de Cik Damadian. Și parcă tocmai acest caracter aparent impersonal ca implicare fizică, o fină disimulare a participării emoției, garantează aici de obiectivitate și lipsă de parti pris-uri. Astfel restituite, personajele lui Silvan devin, în pofida « operațiilor (in)estetice », recognoscibile, dar și absolut verosimile. Disgrațiosul, grotescul nu-și găsesc loc în « mecanica placată pe viață » a « construcțiilor » sale în care, subiacentă, vechea sa profesie, cea de arhitect, știe să măsoare cu exactitate mărimi și proporții, în așa fel încît, ridicate mai apoi la scara hiperbolei, acestea să continue a fi plauzibile.

Dar acum, cînd, incredibil, împlinește optzeci de ani, ar trebui să știm să-i spunem meșterului Silvan mai mult decît am încercat. Ar trebui să-i mulțumim în numele culturii noastre moderne, în fișierul căreia majoritatea portretelor sale sînt *documente*, în numele milioanelor de oameni care, cu ziarul sau revista în mînă, au fost « prezentați » de artist unor mari poeți și unor mari actori, unor mari muzicieni, pictori și sculptori, unor proeminente personalități ale științei. Iar în ceea ce ne privește însoțim scuzele pentru discontinuitatea traseelor acestui profil pe care l-am fi preferat — evident, nu la concurență — desenat, cu un la mulți ani, artistului și celor care așteaptă să se numească « desen de Silvan » !

p. 24

1. Gheorghe Storin
2. Maria Filotti
3. Șerban Cioculescu
4. Jean Al. Steriadi
5. Mateiu I. Caragiale
6. Ion Sava
7. Lucia Sturdza Bulandra
8. Emil Botta
9. Toma Caragiu

p. 25

10. Marin Preda
11. Micaela Eleutheriade
12. George Oprescu
13. Urmuz
14. Marin Sorescu

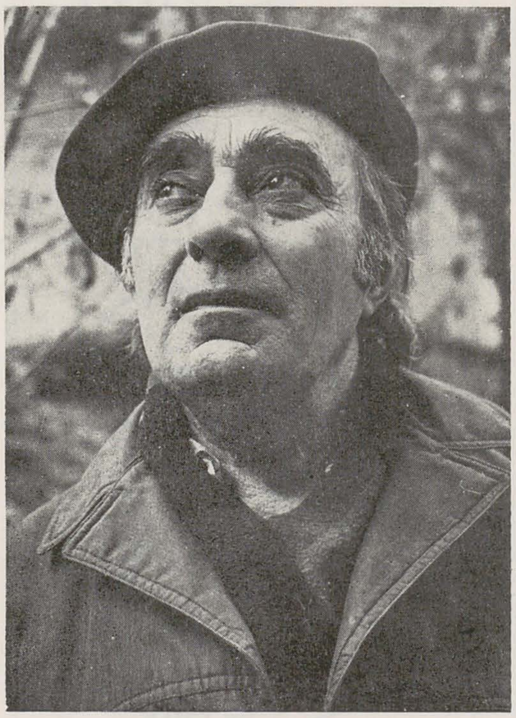
https://biblioteca-digitala.ro

eugen gâscă

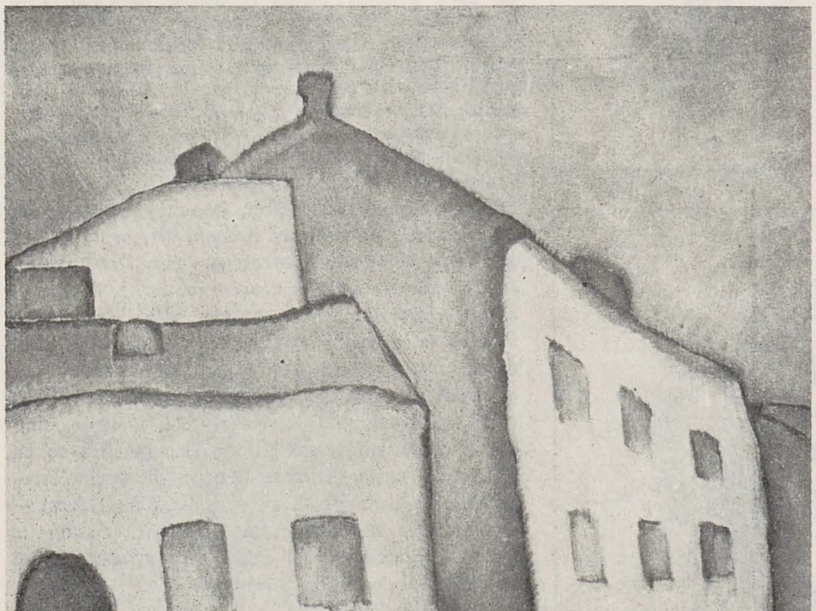
p. frâncu

2. *Malul Someşului, 1934*
3. *Poetul, 1935*

La despărţirea de un pictor ar trebui să fim în stare să spunem despre el cu vorbele sale, să avem la îndemînă, deci, rîndurile tăcute ale scrisorii de dragoste pe care ne-o adresează, cu penelul, opera sa. Lîngă un artist ca Eugen Gâscă ne-ar trebui, însă, nu numai culorile unei palete care apune acum, nu numai o pensulă albastră ca o floare de cîmp, ci şi harul fără de pereche de a şti să întruchipăm cu ele lacrima curată a participării. Căci numai aşa lucrarea pictorului a ştiut să ne lase o operă pe cît de unitară, pe atît de singură în inconfundabila ei eufonie. O operă care aduce în pictura transilvană, în marele muzeu al artei româneşti din acest veac, un *spaţiu pictural* care se numeşte, de mai bine de jumătate de secol, cu numele artistului, tot aşa cum locurile şi fiinţele acestui spaţiu se numesc Ţara Mureşului sau Ţara Moţilor. O capacitate unică de îndurare a unei vieţi prea bogate în suferinţe şi necazuri, o putere de muncă mult peste măsurile drămuite de boală ale făpturii, dar mai presus de orice o nestrămutată credinţă în supravieţuirea prin şi pentru pictură, rodesc în dimensiunile — adesea ignorate chiar şi de prea puţinii săi exegeţi — ale mesajului operei lui Eugen Gâscă. Este cîntecul, întotdeauna şoptit, al peisajului înalt de dincolo de munţi, în care, dintre dealuri gemene de cobalt, imponderabili plopi fără de umbră şi, asemeni lor, perechi de siluete de fum, aspiră la o întîlnire posibilă, parcă, în unghiul unor nervi gotici. Sînt tot aici, la fel întruchipate,



portretele votive ale eroilor martiri, zugrăviţi pe tîmpla istoriei ardelene cu ştiinţă înaltă de la Bizanţ, dar şi cu condeiul, mai neştiutor şi mai aproape, al simţirii pictorilor de la Nicula. Printre ele, în noapte de taină şi străluminări din Rembrandt, domnul Horea se adună cu căpitanii săi într-o pînză demult antologică, Iancu ne arată ochii unei puritąţi amarnic înşelate.
Încununată cu laurii, binemeritaţi dintotdeauna, abia pe la jumătatea drumului ei, pictura maestrului Eugen Gâscă a avut de prea puţine ori parte de bătaia cu florile de sezon a succesului periodic abonat la inconsistenţă şi conjunctură, prea rar instanţe critice de prestigiu sau nume cu rezonanţă de bronz academic au călătorit către atmosfera alb-albastră a luminii care iradia din geamurile înalte ale atelierului din strada Pictor Negulici. Defectul e, probabil, şi al unui timp prea puţin abandonat contemplaţiei şi reveriei. Oricum, el a fost acceptat cu stoicism de artist, fiinţă alarmată interior pînă la necomunicare de expresia festivă a admiraţiei. Rămîne condeielor de mare calitate ale criticii noastre de azi datoria să *cunoască* mai de aproape o operă *recunoscută*.
În aşteptarea unei elementar necesare selecţii retrospective, să ne întoarcem către memoria maestrului Eugen Gâscă, asemeni personajelor picturii sale, cu o floare în mînă. . . . Este o modestă floare de fîn de iulie. Cu ale ei trei petale, care cîntă albastru ca o stea, ea ne închină, o dată cu pictorul, adevărul, iubirea, arta.



un portret al lui mozart în românia?

dorana coşoveanu

În patrimoniul Galeriei Universale a Muzeului de artă al României se află un ulei pe pînză avînd dimensiunile 60×50 cm, înregistrat la nr. 8154/188 cu titlul *Portret de copil*. El reprezintă un băiat de 12-13 ani, într-un frumos costum vişiniu, croit după moda de acum un veac şi jumătate. Poartă perucă iar în mîna stîngă ţine o carte. Este oare acesta un portret al lui Mozart, singurul care s-ar afla în ţara noastră? Iată ce a determinat cîmpul de investigaţii pe mai multe planuri pe care ni l-am propus.

Dificultatea aflării unui răspuns la această întrebare este sporită prin faptul că lucrarea e nesemnată şi nedatată şi însuşi autorul ei este pus sub semnul incertitudinii, în inventar figurînd numele lui *Johann Heinrich Tischbein cel Bătrîn* (1722-1789), însă cu semnul (?).

Certă este atribuirea tabloului ca aparţinînd şcolii germane sau austriece din secolul al XVIII-lea, aici luîndu-se în consideraţie coordonatele stilistice, tehnica de lucru, pigmenţii, pînza-suport şi chiar ancadramentul. Cîteva puncte de reper ne îndreptăţesc să ne oprim la unul dintre membrii familiei Tischbein — la *Johann Heinrich* ori la fratele său mai mic *Anton Wilhelm*, cu argumente pro şi contra pentru paternitatea fiecăruia.

Se ştie, chipul lui Mozart a fost redat în arta plastică încă din copilărie, şi asta nu o singură dată. La Muzeul Luvru este expusă pînza lui *M. B. Ollivier* (. . . ? — 1784) *Mozart cîntînd în casa prinţului Conti*,

lucrare datată 1766 ,executată fiind, aşadar, la puţină vreme după primul turneu al său parizian petrecut din toamna lui 1763 pînă în primăvara lui 1764. Există şanse ca Ollivier să-l fi văzut pe Mozart şi să-l fi pictat fie din memorie, fie după schiţe proprii luate la faţa locului.

O acuarelă executată în 1764 de *I. C. de Carmotelle* (1717-1806), şi el contemporan cu reputatul muzician, se păstrează la Chantilly. Acuarela, după care s-a făcut gravura aflată la Luvru — *Familia Mozart*, îi înfăţişează pe tatăl, Leopold, cîntînd la vioară, pe sora lui Mozart, Nannrerl, susţinînd partitura vocală, iar pe micul Wolfgang la clavecin.

Biografi ca I. Weinberg în studiul său despre Mozart ne furnizează informaţia că « Faima artistului cucerise în aşa grad interesul vienezilor încît cîţiva pictori renumiţi cerură permisiunea de a prinde pe pînză figura copilului minune ». Şi acelaşi autor notează că la începutul turneului în Italia, cînd Mozart avea 13 ani, s-a executat un tablou din însărcinarea primarului oraşului Verona. Cunoaştem lucrarea pictorului G. B. Gignaroli după *S. Dalle Rosa*, datată 1770, înfăţişîndu-l pe Mozart în faţa clavecinului, probabil într-unul din elegantele saloane veroneze. Pînă în acel an, Mozart concertase în multe oraşe europene — în Salzburgul natal, la Viena — în Palatul Schönbrunn, în faţa curţii imperiale; la Frankfurt pe Main, la Bonn, Aix-la-Chapelle, Bruxelles. La Paris cîntase în palatul de la Versailles, în faţa regelui Franţei Ludovic al XV-lea şi a Doamnei de Pompadour, în saloanele palatului Conti şi în alte locuri. Nu numai darul său interpretativ excepţional, la clavecin, vioară şi orgă, dar şi fineţea urechii sale muzicale, în stare să recunoască fără greş orice sunet sau acord produs la un instrument, nu mai puţin executarea unor adevărate acrobaţii muzicale — putea cînta peste o pînză subţire ce acoperea clapele — ca şi capacitatea de a improviza, i-au atras admiraţia Europei. Cu un miraculos talent de compozitor, el elabora cu o uluitoare rapiditate noi şi noi piese. Faima îi sporeşte şi prin mijlocirea tiparului: i se imprimă primele sonate la Paris şi la Londra. Programele orchestrei simfonice din Haga cuprind simfonii mozartiene. Tot atunci compune trei opere: « Bastien şi Bastienne », « Ingenua prefăcută » şi « Apollo şi Hyacint » şi este ascultat cu admiraţie de muzicieni de renume ca Johann Schobert sau Cristian Bach, de scriitori ca J. J. Rousseau, Wieland ori de tînărul, atunci de 14 ani, Goethe. Succesele i-au fost, pretutindeni, răsunătoare. Ovaţionat, adulat, încărcat de daruri, răsfăţat de o societate aristocratică dornică de excentricitate, Mozart îşi păstra, totuşi, candoarea de copil şi modestia care-i măreau farmecul. « Frumos, bun, vesel, răspîndind în juru-i gingăşie încît nu puteai să nu-l iubeşti » — cum notează compozitorul Schobel — Mozart nu putea să nu fie şi un subiect preferat de pictori, graficieni, gravori, sculptori care au încercat să-i imortalizeze chipul în numeroase miniaturi, pasteluri, tablouri în ulei sau alte reliefuri.

Cît credit trebuie acordat oare unei afirmaţii atît de restrictive ca cea a mozartistului Otto Erich Deutsch * care susţine cădin ce le cca 60 de portrete de epocă, reprezentîndu-l pe Mozart la diferite vîrste şi în diverse ipostaze, numai 8 ar fi autentice?

Dar dintre acestea opt, nu este nici unul care să-l reprezinte pe Mozart la vîrsta copilăriei. Nu ar fi autentic deci cel care-l înfăţişează la vîrsta de 6 ani, în costumul liliachiu oferit de Francisc I şi de Maria Tereza, la concertul susţinut la Schönbrun(1) în septembrie 1762; nici gravura de la Luvru a lui *J. B. Delafosse* care-l redă împreună cu sora şi tatăl său (gravură executată după acuarela lui I. C. de Carmotelle); nici tabloul în ulei realizat de *Johann Zoffany* la Londra în 1764 în care micul Mozart ţinea în mînă un cuib de păsărele (2); nici un alt tablou în ulei de *Thaddäus Hebling* care îl înfăţişează pe Mozart în faţa clavecinului cînd avea 12

ani (3); şi nici tabloul în ulei semnat de *Pompo Girolamo Bottoni* la Roma (1770), tablou în care Mozart ţine în mînă o partitură.

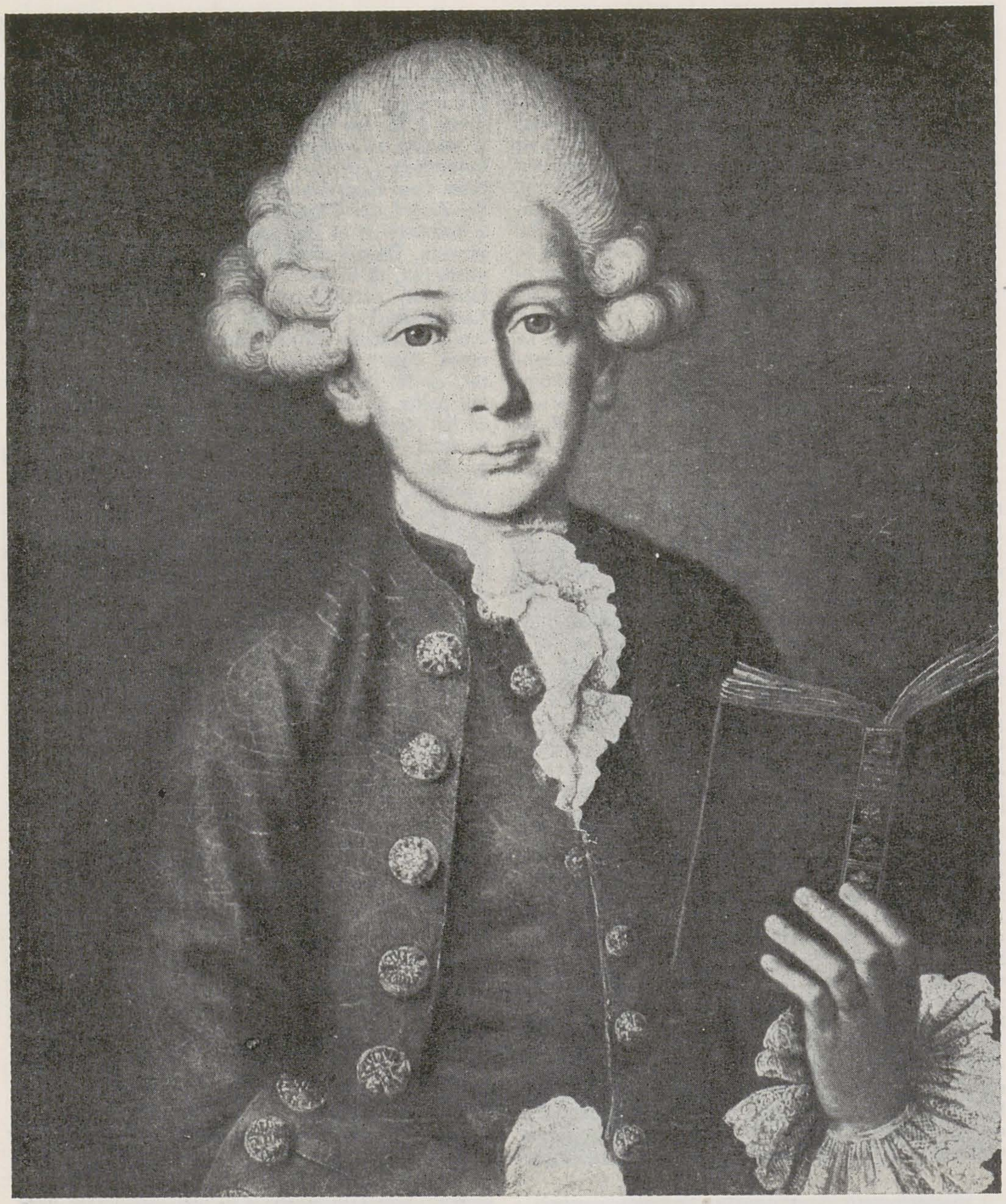
Privitor la lucrarea aflată în patrimoniul muzeului bucureştean de artă, Otto Erich Deutsch indică drept autor pe *Anton Wilhelm Tischbein* (1734-1804) şi susţine că tabloul ar fi fost pictat la Mainz în octombrie 1790. Se menţionează că a fost proprietatea unui muzician din Mainz, Stutzl, apoi a familiei André din Offenbach şi, în final, a casei regale a României şi că este o lucrare frecvent copiată şi gravată. De asemenea, sîntem informaţi de acelaşi mozartist, că la trei sferturi de veac de la execuţia tabloului, autenticitatea lui a fost repudiată de Karl Mozart, descendent al ilustrului muzician, într-o scrisoare către Xaver Schnyder von Wartense, datată Salzburg, 1866. Cine era descendentul, ce fel de informaţii deţinea şi din ce sursă? Nu poate fi vorba de Karl căci acesta — e vorba de fiul Mozart — (născut în 1784) s-a stins din viaţă în 1858, or scrisoarea e datată 8 ani mai tîrziu, în 1866. Dacă semnatarul scrisorii e un alt urmaş înseamnă că persoana în cauză poseda informaţii pe care i le transmisese altcineva, nu ştim cine, nici cînd, aşa încît e posibilă alterarea lor în timp sau intervenţia unui factor de subiectivitate.

Raportîndu-ne acum la datarea tabloului de către Otto Erich Deutsch, 1790, deci cu un an înainte de stingerea din viaţă a lui Mozart, constatăm că în acel moment vestitul muzician ar fi avut 35 de ani. De ce s-a simţit îndemnat pictorul să-l înfăţişeze nu matur, ci copil, la 12-13 ani?

Despre Anton Wilhelm Tischbein ştim, printre altele, că a lucrat după 1765 la Frankfurt şi Hanau, ca pictor de curte, portrete şi scene de gen, pe care de cele mai multe ori nu şi le semna. Este posibil ca A. W. Tischbein să-l fi văzut pe Mozart în timpul concertelor sale de la Frankfurt din 1763, memorîndu-i figura? L-a întîlnit el, oare, peste ani, în 1790, atunci cînd Mozart încerca, tot la Frankfurt, să pună în scenă « Nunta lui Figaro » şi « Don Juan » (fără succes) — şi cînd nu a susţinut decît un singur concert, cu un public foarte restrîns? Ambele ipoteze sînt îndoielnice. Dacă A. W. Tischbein este cu adevărat autorul portretului lui Mozart copil şi dacă anul executării acestuia este — potrivit unei documentaţii la care nu am avut încă acces — 1790, pictorul a preluat coordonatele fizionomiei din unele lucrări precedente, cu acelaşi subiect. Această metodă era adesea practicată în plastica europeană a secolelor XVII şi XVIII — cînd o temă îndrăgită traversa curente şi şcoli, fiind preluată în maniere şi tehnici diverse.

În catalogul colecţiei regale întocmit de Léo Bachelin figurează titlul *Portrait de Mozart à douze ans*, iar drept autor este indicat Jean Henri Tischbein (1722-1789). Se mai precizează că acesta face parte din şcoala pictorilor din oraşul german Hessa (École hessoise. Tableaux anciens de la Galérie Charles I-er, roi de Roumanie, 1898, pag. 140, no. 104, pl. XXXVI). Precedată de o scurtă biografie a autorului presupus, pînza este descrisă în acest catalog cu lux de amănunte. O bună parte din lucrările de artă intrate în posesia monarhiei provenea din colecţia Felix Bamberg, consul german în România în perioada dinaintea celui dintîi război mondial,

https://biblioteca-digitala.ro



colecția fiind constituită, la rîndu-i, prin achiziții făcute la licitații londoneze și vieneze. În inventarul manuscris Felix Bamberg din 1886, tabloul este consemnat la pag. 67. Otto Erich Deutsch nu notează că portretul lui Mozart pe care-l discutăm să fi trecut prin colecția Bamberg. Sursele documentare lasă astfel deschisă întrebarea dacă tabloul este pictat de Johann Heinrich Tischbein cel Bătrîn (căruia i-l atribuie Léo Bachelin), ori de Anton Wilhelm Tischbein (cum consemnează Otto Erich Deutsch), ambii făcînd parte dintr-o familie foarte numeroasă de pictori și gravori al cărei arbore genealogic își întinde ramurile pe o perioadă de două veacuri (1682-1867). Deschisă rămîne și întrebarea dacă copilul înfățișat îl reprezintă cu adevărat pe Mozart.

Dar dificultățile se amplifică și mai mult atunci cînd privești o serie de portrete mozartiene din anii copilăriei sale, făcîndu-se lesne remarcate aici mari diferențe tipologice. Se poate presupune că pictorii, neavînd toți în față modelul, s-au inspirat fie după miniaturile existente (foarte la modă în vremea aceea), fie după compoziții anterioare (gravuri, acuarele, uleiuri), fie au apelat la propria memorie a figurii, reținînd trăsăturile pe care și le doreau a fi ale lui Mozart. E cunoscut faptul că în orice creație de artă plastică, subiectivitatea poate altera datele realului, rezultînd filtrarea acestora prin sensibilitatea artistului. Chiar și atunci cînd același personaj este înfățișat la aceeași vîrstă de către autori diferiți, trăsăturile modelului pot fi simțitor modificate. Imaginația artistului, maniera sa de lucru subordonată adeseori stilului epocii, pot transforma, pot adăuga sau elimina ceva din imaginea reală a celui imortalizat pe pînză. Există totuși — în cazul lui Mozart — cîteva componente fizionomice comune care traversează ca o undă constantă o serie de portrete, de la copilărie pînă la maturitate. Ovalul feței, fruntea înaltă cu sprîncenele subțiri și bine conturate, forma ochilor mari, codați, lungimea nasului cu nările ușor ridicate, gura cu buze cărnoase, bărbia rotunjită

și destul de puternică, dar mai cu seamă o anumită expresie, o inefabilă melancolie care plutește peste figură, așa cum plutesc acordurile strălimpezi ale sonatelor sale.

Apelînd pentru confirmarea acestor observații la dr. Cantemir Rișcuția, specialist în cercetări antropologice, i-am supus spre consultare un număr de fotografii mărite după diferite tablouri în care Mozart este reprezentat la vîrsta de 7 ani, de 8 ani, de 12 ani, de 18, de 21 ani, fără însă a-i indica lucrarea aflată în colecția muzeului nostru. Reținînd dintre martorii aduși pe cei socotiți concludenți, dr. Rișcuția a rezumat, în urma măsurătorilor făcute, în urma studiului atent și minuțios asupra fiecărui element anatomic din portretele supuse analizei, că « portretul de copil cu carte în mînă nu face notă discordantă și este plauzibil de integrat în evoluția fizionomică a lui Mozart între 12-17 ani. Am putea semnala în mod special un grad pronunțat de similitudine în ce privește construcția feței între portretul discutat și portretul sorei lui Mozart, Marianne » (4).

De asemenea semnificativă ni s-a părut și observația: « la colțul gurii, în zona în care dispare buza, tegumenul feței (obrazului) formează un zîmbet. Referitor la acest detaliu putem semnala că în patru din portretele studiate, artiștii s-au simțit tentați să ridice colțurile gurii, în sensul unui zîmbet discret. Este probabil că modul de a trata acest detaliu anatomic a fost influențat de reliefarea specială a buzelor subiectului, care i-a frapat pe pictori. ».

Dincolo de aceste considerente, de lanțul incertitudinilor dar și de satisfacția ipotezelor confirmate, rămîne însă subiectul însuși — chipul copilului pictat. Un băiețel cu o figură prelungă, delicată, cu trăsături armonioase și blînde, privirea pătrunzătoare, ușor melancolică, înviorată poate de zîmbetul abia schițat al buzelor bine conturate. O

perucă dichisită, buclată și pudrată cu grijă, ce-i conturează fruntea largă, luminoasă, îi dă un aer ușor artificios. Îmbrăcat într-un costum de culoarea vișinei putrede, cu vestă și butoni de metal aurii, jabou și manșete bogate de dantelă albă (întregul ansamblu fiind în perfect acord cu moda epocii) — el pozează într-o atitudine convențională. Pare ușor amuzat de rolul pe care trebuie să-l interpreteze. În mîna stîngă ține o carte deschisă, pe cotorul căreia se poate citi titlul: « Princepes de morale ». Insolit obiect, la prima vedere, în mîna unui copil muzician. Nu trebuie uitat însă că Leopold Mozart, sistematic și pedant, introdusese în educația fiului său lecții de literatură și chiar de retorică. Eseurile și tratatele de morală — « Eseurile despre morală » ale lui Nicole (1671), « Tratat de morală » (Malebranche, 1684), « Principii metafizice de morală » (Kant, 1785) — erau foarte comentate în epocă. În plus, Mozart îl cunoscuse destul de bine pe un moralist de talia lui J. J. Rousseau din a cărui piesă de teatru « Le devin du village » (Ghicitorul satului) își extrăsese libretul pentru opera sa « Bastien și Bastienne ». Iată elemente ale realității care fac și ele plauzibilă identificarea chipului din tablou — în trăsăturile sale esențiale — cu cele ale copilului genial de 12-13 ani, Wolfgang Amadeus Mozart.

---

* Otto Erich Deutsch ,,Mozart und seine Welt in zeitgenössichen Bildern / Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York, 1961

p. 27

1. *Mozart la șase ani, în costumul dăruit de Împărăteasa Maria-Tereza — autor anonim, 1762*
2. *Mozart la 8 ani ținînd în mînă un cuib de păsărele — Johann Zoffany, către 1764*
3. *Mozart la 12 ani — Theddaus Hebling, 1766 / 67*

p. 28

4. *Mozart la 12 ani — Johann Heinrich Tischbein (?) sau Anton Wilhelm Tischbein, Mainz, 1790 Muzeul de artă al României*
5. *Mozart la 18 ani — autor anonim*
6. *Mozart la 21 ani pictat de un artist anonim din secolul al XVIII-lea (1777 ?)*

https://biblioteca-digitala.ro

bruegel proverbele flamande

cezar tabarcea

În cazul celebrei pînze a lui Pieter Bruegel cel Bătrîn, « Proverbele flamande » (1559), tendința dominantă a comentatorilor a fost de *a identifica* cît mai multe din proverbele « ilustrate » (după cele mai noi cercetări ar fi 92 de unități), în dauna lui *a interpreta* acest fascinant ansamblu. Tendința este evidentă mai cu seamă la analiștii care vin dinspre paremiologie, cum sînt, de exemplu, Wilhelm Fraenger [1], Jan Grauls [2] sau Franz Roh [3], dar nu lipsește nici la istoricii artei plastice flamande, dispuși să vadă în acest tablou un fel de « culegere de proverbe », mai ales că, la un an diferență, avea să iasă la iveală o altă « culegere » a maestrului, « Jocuri de copii ». Profesorul american Archer Taylor (1890-1973), întemeietorul studiului modern și complex al proverbului, mărturisea într-o scrisoare către un coleg de preocupări că își procurase două copii bune ale respectivelor tablouri, expunîndu-le în biroul său și privindu-le, alături de zeci de volume, ca pe două neprețuite colecții. Taylor a fost un eminent savant, dar mărturisirea sa reflectă cel mai bine prejudecata dominantă cu privire la aceste lucrări ale lui Bruegel.

În articolul « Proverbele în artele plastice » [4] am încercat să conturăm cadrul cultural, general și specific flamand, în care pictorul își va fi conceput tabloul. Influența cea mai puternică venea, fără îndoială, dinspre culegerile de proverbe ilustrate, dar independente, intitulate « Blauwe Huyck » (« Pelerina albastră »), care circulau în epocă. Influența este netăgăduit pentru că și tabloul său a purtat de fapt numele acestor culegeri. Piesele disparate îndemnau spre o sinteză, iar, la Bruegel, aceasta s-a realizat într-un mod absolut genial. « Proverbele geniale » sînt o capodoperă, mai ales prin faptul că impresia primă este dată nu de o sumă, ci de *structura* întregului. Cît de puternică va fi fost această impresie chiar asupra contemporanilor maestrului ne-o dovedește faptul că ulterioarele « Blauwe Huyck », ca, de pildă, cea a lui Jean van Doetinchem din 1577, care reproduce 42 de proverbe identificate la Bruegel [5], într-un total de 88, au căutat zadarnic să urmeze lecția lui.

În centrul tabloului, ca un *moto*, este plasată chiar pelerina albastră — simbol al vicleniei și infidelității — pusă pe spinarea unui bărbat de către o femeie a cărei rochie roșie contrastează puternic cu capa, găsindu-și în schimb ecoul în puncte risipite aproape pe întreaga suprafață.

Pe de altă parte, albastrul formează, în diferite nuanțe, un fel de axă verticală, căci îl vom găsi pe două acoperișuri suprapuse (de asemenea în asociere cu roșul !), iar această axă se termină în partea de sus tot cu o pelerină (ilustrînd expresia flamandă « a-și scutura mantaua în vînt ») agitată de un tînăr cu tunică roșie. Culorile se « traduc » de-acum : albastrul este « naivitatea », dacă nu chiar « prostia », iar roșul este « păcatul ».

Or, dacă este să vorbim despre « țintele » moralității proverbelor, care sînt acestea dacă nu prostia și păcatul? Chiar și proverbele « neutre », sub forma unor simple constatări, sfaturi sau indicații de acțiune, mărturisesc în subtext aceste direcții moralizatoare. De altfel, de aceea se și vorbește despre « lecția proverbelor » . . .

Femeia care « îl îmbrobodește pe diavol », în colțul din stînga al tabloului, este îmbrăcată în roșu, ca și trișorul care face parte dintr-un « Cînd doi se ceartă (« se duc de nas », de fapt, căci așa îi înfățișează imaginea) al treilea cîștigă », risipitorul care « aruncă banii pe gîrlă » sau șiretul care « învîrte lumea pe deget ».

Iar Lumea — simbolizată mai ales printr-o imagine larg răspîndită, o sferă — fie că e « cu capul în jos », fie că e « în mîna lui Dumnezeu » ori « învîrtită pe deget » este . . . albastră !

Structura astfel creată, totul se combină într-o imagine de un puternic realism în aparență (întregul decor are un neobișnuit aer familiar, reproducînd de fapt centrul unui sat olandez) încărcat însă de sensuri grave și universale. Avea perfectă dreptate Robert Genaille să spună că Bruegel « a avut în gradul cel mai înalt forța de a pătrunde cu privirea, îndemînarea, simțul formei vii și expresive. Astfel a putut să depășească realitatea socială pentru a face din ea măsura condiției umane și a da imaginilor sale o valoare atemporală » [6].

« Citit » astfel, tabloul ar putea provoca privitorului efecte sceptice sau pesimiste. Conștient, parcă, de un asemenea pericol, Bruegel îl preîntîmpină cu o încărcătură de umor care îi este specifică, dovadă — ironia, ce-i drept, uneori cam crudă, din alte tablouri ale sale, cum ar fi « Parabola orbilor » din 1568.

Chiar în spatele femeii vicioase, două cumetre, « gura lumii » pe care « nici pămîntul n-o astupă », comentează probabil tocmai pelerina albastră, căci vorba ceea : « Nu știe bărbatul ce știe tot satul ». În apropiere, un individ « leagă clopoței pisicii », dar face asta cu un cuțit între dinți, fiind deci « înarmat pînă-n dinți » și îmbrăcat într-o impresionantă armură, căci « Mîța blîndă zgîrie rău », în timp ce un alt individ, bizar înveșmîntat, încearcă « să treacă cu capul prin zid ».

Este de-a dreptul uimitor cum a reușit Bruegel să creeze aceste contextualități comice — care pe un român îl trimit imediat la un Costache Negruzzi cu cea de-a XII-a scrisoare a sa, « Păcală și Tîndală », sau la un Anton Pann, cu « Povestea vorbei », despre acesta din urmă putîndu-se afirma, fără exagerare, că a realizat în literatură ceva asemănător ca valoare cu ceea ce a reușit Bruegel în pictură — căci, dacă în limbaj simpla alăturare de proverbe poate provoca uneori comicul prin « jocul » formal sau semantic al cuvintelor, opuse sau, dimpotrivă, adiacente, în imagine resorturile contextualității ni se par mult mai complexe. Bruegel le dispune, într-o oarecare măsură, tot formal, ca în limbaj.

Clădirii solide care domină ansamblul, situată în partea din stînga, pe care o umple pînă sus, îi corespunde pe diagonală o șandrama gata să se descompună. Pe cealaltă diagonală, dinspre stînga jos către dreapta sus — care creează și perspectiva tabloului — se petrece chiar și un joc de cuvinte, căci de la *huyck* (« pelerină ») ajungem la *huik* (« pînza din fața a unei bărci »), din ilustrarea expresiei « a-i da pînzele după vînt ».

Ne asumăm riscul acestei interpretări inedite, dar valabile, cel puțin din punct de vedere lingvistic. « Aceasta e lumea » pare a ne spune Bruegel cu « Proverbele flamande ». Încărcată de sensuri pe care le poți descifra, descoperind organizarea întregului, plină de culoare și haz, la nivelul părților. « Aceasta este lumea », realistă și fantastică în același timp, ordonată și haotică, solidă și fragilă. Comentatorii sînt de acord că, în colțul din dreapta jos, deasupra semnăturii, se găsește așa-zisa « cheie » a întregului [7]. Dar ce reprezintă, de fapt, această « cheie »? Sub o masă de scînduri, un om cu un felinar într-o mînă întinde cealaltă mînă spre o toporișcă aruncată într-o grămadă de vreascuri. Expresia, fără un corespondent românesc direct, ar fi « a-și căuta toporul », cu un sens destul de obscur chiar pentru bunii cunoscători ai paremiologiei germanice și flamande.

Există, însă, o altă expresie de largă circulație în aceeași arie culturală, care spune despre un fanfaron, un lăudăros, un « croitor de minciuni » că « și-a aruncat toporul prea departe » (« Er wirft das Beil zu zeit », în germană, « to throw the hatchet », în engleză) [8]. La baza ei, ar sta o anecdotă veche despre un morar care a aruncat cu toporul după pești. Și, iată o surprinzătoare corespondență : Dănilă Prepeleac, eroul din povestirea cu același nume a lui Creangă, aruncă și el cu toporul după lișițe, iar pe drac îl amenință că-i va arunca buzduganul în Lună ! Bruegel și Creangă? Comparația n-ar fi, totuși, gratuită . . .

Proverbele sînt universale, dar frumusețea lor stă în « culoarea locală » pe care o pot primi. Aceasta este lecția teoretică pe care Bruegel o oferă cu « Proverbele flamande ». Intrați în lumea lor, savurați-i seriozitatea și umorul, « aruncați toporul » cît de departe, dar, în cele din urmă, luați-l înapoi !

NOTE

1 Wilhelm Fraenger, *Der Bauernbruegel und das deutsche Sprichwort*, Erlenbach, Zürich, München u. Leipzig, 1923.
2 Jan Grauls, *De spreekworden von Pieter Bruegel den oude verklaard*, Antwerpen, 1938.
3 Franz Roh, Pieter Bruegel d.Ä., *Die niederlandischen Sprichwörter*, Stuttgart, 1967.
4 Revista « Arta », nr. 4/1988.
5 *Cf.* Maurits de Meyer, *De Blauwe Huyck*, în « Proverbium », nr. 16, 1971, p. 564-574.
6 Robert Genaille, *Arta flamandă*, Editura Meridiane, București, 1981, p. 109.
7 Wolfgang Mieder, *Deutsche Sprichwörter und Redensarten*, Stuttgart, 1979, p. 103.
8 *Cf.* Lutz Rörich, *Lexicon der sprichwörtlichen Redensarten*, Freiburg, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro

studii

din gîndirea estetică a perioadei interbelice

gheorghe achiței

Revista *Gândirea* apare între 1921 și 1944. În primii ani ea își are sediul la Cluj, apoi se mută la București. E scoasă inițial de către Cezar Petrescu și D. I. Cucu. La început, nu are o poziție culturală foarte clară. Se impune totuși ca publicație de orientare tradiționalistă.

Ajunși în acest punct, ne vedem obligați să facem următoarea precizare. Cuvîntul *tradiționalism* constituie un derivat de la tradiție, sufixul « ism » indicînd întotdeauna o anumită stare de partizanat. Noi recunoaștem și definim tradiția drept ceea ce rămîne constant valabil din etapele pe care diferitele forme de cultură le-au străbătut pînă în prezent. Tradiția ar reprezenta, așadar, acea parte a trecutului care intră în configurația prezentului și are anumite șanse de viitor. Rolul creator al tradiției rezidă în aceea că ea asigură continuitate, echilibru și fundament solid oricărui efort întreprins. Tradiția e cea care stă la baza unității formelor de cultură, în ciuda diversității manifestărilor pe care acestea ajung să le cunoască în fiecare etapă a devenirii lor. « Oamenii — scria Marx în 18 *Brumar al lui Ludovic Bonaparte* — își făuresc propria lor istorie, dar nu prin libera lor voință, nu în împrejurări alese de ei înșiși, ci în împrejurări care preexistă nemijlocit, în împrejurări date, pe care le moștenesc de la înaintașii lor. Tradiția tuturor generațiilor defuncte împovărează ca un coșmar mințile celor în viață. Și tocmai atunci cînd par preocupați să se transforme pe ei și lucrările din jur, să făurească ceva ce n-a mai fost, tocmai în asemenea epoci . . . oamenii invocă temători spiritele trecutului, își însușesc numele, lozincile de luptă, costumele lor. » Tradiționalismul se definește ca atitudine din perspectiva căreia e atribuit un rol exagerat tradiției în structura momentului prezent, trecutul fiind reținut și interpretat de pe pozițiile unei viziuni idilizante.

Printre colaboratorii *Gândirii*, încă din perioada cînd apărea la Cluj, întîlnim pe Gib Mihăescu, Victor Ion Popa, Adrian Maniu, Lucian Blaga, Ion Pillat, Pamfil Șeicaru, Radu Dragnea, Anastase Demian. O dată cu mutarea revistei la București, conducerea acesteia o preia Nichifor Crainic. El imprimă publicației un program tradiționalist declarat, care comportă, de-a lungul timpului, unele dezvoltări ce vor însemna pași importanți în sensul unor ambiții pe care *Gândirea* nu le avea la început. Încă de prin anii '30, *Gândirea* se angajează deschis, prin articolele sale de fond, pe linia apologiei mișcărilor politice de extremă dreaptă. Cu ocazia asasinării lui I. G. Duca, în 1933, revista este suspendată, pe motiv că a contribuit la întreținerea climatului de violență pe fondul căruia a devenit posibilă uciderea primului ministru al țării. Reapărută, după mai bine de un an de zile, *Gândirea* devine, declarativ, și mai pronunțat orientată spre fascism. Totuși, nu se poate spune că era o revistă fascistă, în ciuda faptului că editorialele ei mărturiseau un anticomunism feroce și o nedisimulată simpatie pentru ceea ce se întîmpla pe atunci în Italia și Germania. Literatura publicată, comentariile la cărți și expoziții, făceau însă, în mod ciudat, abstracție de programul publicației. Astfel se explică de ce, pe tot parcursul existenței sale, *Gândirea* a reușit să-și mențină un grup de colaboratori valoroși pe care, numai forțînd mult nota, îi putem acuza de simpatie pentru politica fascistă: Lucian Blaga, Dan Botta, George Breazul, Al. Busuioceanu, D. Caracostea, Emil Cioran, Aron Cotruș, Ștefan Nenițescu, Ovidiu Papadima, Victor Papilian, Ion Pillat, Victor Ion Popa, Grigore Popa, Vasile Voiculescu, Francisc Șirato, D. Stăniloaie, Tudor Vianu. Adevărul este că *Gândirea* s-a ținut întotdeauna la distanță de mișcarea legionară și de publicațiile care propovăduiau intoleranța rasială. De aceea e foarte greu de apreciat exact profilul ei. Dumitru Micu, *Gândirea și gîndirismul* (București, 1975), carte de peste o mie de pagini, încearcă să-i determine cu mai multă precizie locul, dar, întrucît lucrarea nu are caracter de studiu obiectiv, constituind mai degrabă un text polemic tardiv, după părerea noastră, reușește doar parțial acest lucru. Astfel se explică de ce publicațiile legionare din perioada la care ne referim manifestă reținere și chiar o anumită suspiciune dacă nu față de *Gândirea* în general, atunci față de foarte mulți dintre colaboratorii și reprezentanții acesteia. Nu e însă mai puțin adevărat că la *Gândirea* au colaborat — cu producțiuni literare ce nu trădau însă nici un fel de convingeri politice — și unii poeți, prozatori și eseiști reprezentînd nume marcante ale mișcărilor politice de extremă dreaptă, inclusiv legionari.

În timpul războiului, *Gândirea* adoptă, fără nici un fel de rezerve, platforma politică a regimului antonescian, pronunțîndu-se, prin editorialele sale, pentru alianța cu Germania hitleristă și pentru continuarea războiului antisovietic pînă la capăt. Și în această perioadă apare însă problema aceleiași discrepanțe între atitudinea politică și atitudinea culturală a publicației în discuție. Cu excepția unor răbufniri antisemite, pe plan cultural *Gândirea* se menține în aceleași cadre, adoptate în 1926. Cercul colaboratorilor, practic, nu comportă modificări semnificative.

Legat de activitatea *Gândirii* și de influența pe care această revistă a avut-o în viața românească din perioada interbelică, pe linia programului său tradiționalist, s-a impus cuvîntul « gîndirism ».

Gîndirismul a fost înțeles, pe rînd, în calitate de mișcare literară și artistică, de curent literar și artistic și de direcție culturală. După părerea noastră, în fiecare dintre aceste cazuri s-a greșit. Mișcările literare și artistice se legitimează întotdeauna în lumina unui program *estetic*, pe care însă *Gândirea* nu l-a avut. Curentele literare și artistice presupun, de asemenea, o platformă de convingeri *estetice*, de pe pozițiile căreia se consideră că e posibilă promovarea adevăratelor valori, în consens cu stadiul de dezvoltare ce l-au atins domeniile respective. Direcțiile culturale se definesc în sensul unei politici promovate prin instituțiile de specialitate, de încurajare a literaturii, a artelor, de facilitare, pentru marele public, a accesului la valorile estetice autentice.

Dacă se poate vorbi, totuși, în vreun fel sau altul, despre « gîndirism », acesta trebuie înțeles cu precădere ca ideologie literară și artistică. Ideologie vrea să însemne, în acest context, un ansamblu relativ coerent de idei, convingeri și reprezentări, nu despre « cum ar trebui să fie » arta, ci despre locul și rosturile pe care aceasta ar putea să le aibă în viața națiunii, fără să existe totuși putința de a se traduce, pe planul acțiunii politice, ceea ce se gîndește și se proclamă prin cuvîntul scris. Ideologiile literare și artistice înțelese ca ansambluri relativ coerente de convingeri, idei și reprezentări despre rosturile artei în viața poporului, la un moment dat, nu trebuie confundate cu mișcările, curentele sau orientările estetice ce pot fi recunoscute în limitele aceleiași perioade istorice. Ele se afirmă prin intermediul unor persoane ce pot să aibă convingeri estetice și gusturi diferite, dar împărtășesc opinia că, acționîndu-se într-un sens sau altul al devenirii culturale, literatura și artele ar avea șanse sporite să se insereze optim în viața poporului, să se afirme în lume. Ideologiile literare și artistice au, din acest punct de vedere, caracter prin excelență național. Ele nu pot fi echivalate, nu pot fi traduse integral în terminologia altor culturi, chiar dacă în compoziția lor pot fi deslușite ecouri din afară, anumite influențe străine.

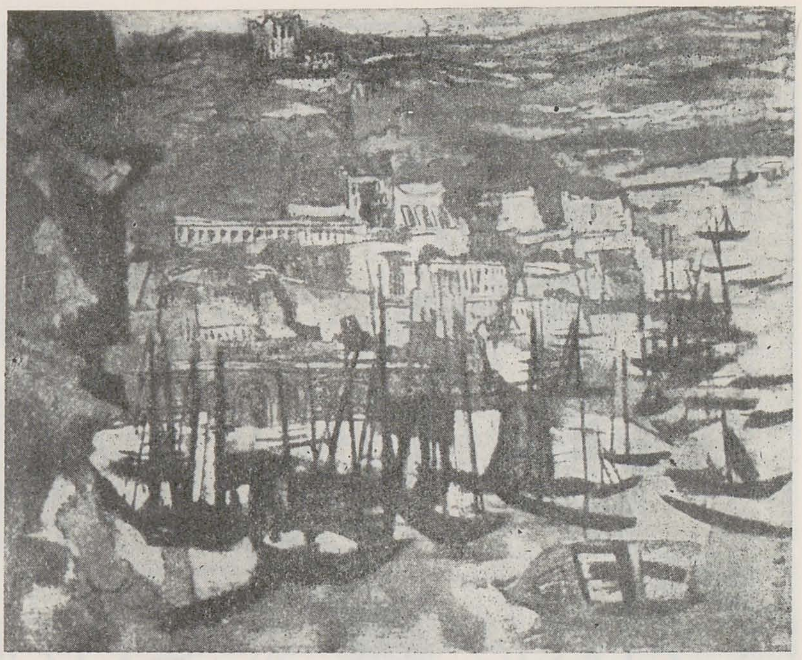
Procedînd la analiza gîndirismului, înțeles ca ideologie literară și artistică așa cum a fost precizată mai sus, distingem trei mari componente ale sale: *ortodoxismul*, *autohtonismul* și *naționalismul*. Componenta ortodoxistă, în sensul căreia s-a insistat în mod deosebit la *Gândirea*, încercîndu-se, atît cît a fost cu putință, transformarea ei în resort estetic al ideologiei literar-artistice de care ne ocupăm, se legitimează cu o serie de argumente, la prima vedere, seducătoare. Poporul român este un popor de religie ortodoxă. Ortodoxia, ca ramură a creștinismului, presupune o atitudine diferită de cea occidentală, în toate problemele vieții spirituale. Chiar dacă a fost mai tîrziu corectat de către Dumitru Stăniloaie, Lucian Blaga se exprimă cît se poate de clar în această privință: « Categoriile preferate ale catolicismului sînt cele ale autorității sacral-etatiste: statul, ierarhia, disciplina, supunerea, militarea pentru credință. Categoriile preferate ale protestantismului sînt cele ale libertății: independența convingerilor, deliberarea, problematizarea, hotărîrea, datoria, fidelitatea. Iar categoriile preferate ale ortodoxiei sînt cele ale organicului: viața, pămîntul, firea ». (Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, București, 1936, pag. 41). Istoria poporului român se resimte de pe urma rolului pe care l-a jucat întotdeauna ortodoxia în viața noastră spirituală. Apelăm din nou, pentru caracterizarea ortodoxismului, în calitate de fundament al vieții spirituale românești, la cuvintele lui Ion Zamfirescu: « Poporul român este un popor de plugari și de păstori. Ca atare, el își petrece viața în natură. Pentru el, pămîntul, cerul, apele, animalele nu sînt numai niște forme din afară față de care să nutrească doar sentimente de spectator sau de explorator economic, ci sînt deopotrivă dimensiuni necesare ale structurii lui sufletești, moduri ale chipului său de simțire și de trăire a lumii. Nu este o simplă întîmplare că majoritatea popoarelor agrariene s-au oprit la religia ortodoxă. Viața agrariană creează o anumită psihologie, legată de elementele naturii mai mult decît ale civilizației. » (*op. cit.*, p. 74). Astfel, poporul român ar fi găsit în ortodoxie forma de viață religioasă care-i corespundea structurii sale intime. La *Gândirea* s-a încercat cultivarea înțelegerii « ortodoxiste » a lumii pe linia unei viziuni pitorești, în care socialismul și naturalismul fuzionează intim și în mod neconflictual. Vignetele lui Anastase Demian, bunăoară, care au însoțit diversele numere ale *Gândirii* de-a lungul anilor, constituiau expresia unor atari convingeri.

Nu încape îndoială că instituțiile religiei ortodoxe — susțin Nichifor Crainic și Radu Dragnea — au fost, de-a lungul istoriei noastre, singurele focare de viață spirituală autentică. A abandona o asemenea

1. *ALEXANDRU PHOEBUS, Portret de muncitor, Gândirea, 6-7 1930*
2. *PETRE IORGULESCU-YOR, Drum la conac, Gândirea, 1, 1931*

https://biblioteca-digitala.ro

3. IOSIF ISER, *Turci*, *Gândirea*, 8-9, 1930
4. MARCEL IANCU, *Port*, *Gândirea*, 6-7, 1930



zestre spirituală, pentru a prelua mecanic forme culturale specifice lumii apusene, înseamnă a comite o gravă eroare, transplantînd ceea ce este străin nu numai de istoria poporului român, ci și de firea lui, pe un teren unde nu există garanția că va prinde rădăcini. În consecință, o parte din literatura pe care o publică *Gândirea* va stărui în sensul unui anume cult al pitorescului și al vieții patriarhale. Poezia lui Nichifor Crainic și cea a lui Vasile Voiculescu îl ilustrează, poate, cel mai concludent. E o poezie blîndă, de sentiment, care se situează la opusul felului cum am fi dispuși să ne reprezentăm astăzi tradiționalismul agresiv al *Gândirii*, în lumina cîtorva texte polemice virulente. Nu putem, așadar, vorbi despre viitorul culturii românești, fără a ține seama de trecutul ei ortodox, de acel specific în care și-au spus cuvîntul secolele de viață patriarhală și o religie făcută parcă pe măsura dimensiunilor sufletești ale poporului nostru. Gîndiriștii concep viitorul culturii românești în calitate de cultură ortodoxă.

Cea de-a doua componentă gîndiristă, autohtonismul, trebuie înțeleasă ținînd seama și de anumite precedente. Importul formelor de civilizație care nu se potrivesc firii poporului român, a fost privit, încă de pe timpul *Daciei literare*, ca pericol spiritual serios, putînd duce, mai ales în cultură, la pierderea identității naționale. « Sămănătorismul » și « Poporanismul » s-au legitimat tocmai ca reacții de apărare în fața unui atare pericol, valorile specific naționale fiind însă afirmate mai mult la nivelul etnograficului: portul, obiceiurile, modul patriarhal de viață a țăranului român etc. Gîndirismul merge ceva mai departe. Pentru ideologii publicației ce ne preocupă, autohtonismul se identifica în primul rînd cu etnicismul — acea realitate biologică ce se justifică în lumina legăturilor de sînge al tuturor acelora care formează un neam. În analiza fenomenelor de cultură, gîndirismul promovează convingerea că etnicul condiționează tot ce constituie valoare spirituală, asigurîndu-i o inefabilă specificitate. La *Gândirea* etnicismul însă nu și-a găsit altă expresie decît cea teoretică. Reținînd acest adevăr, trebuie spus, totuși, că dacă la început noțiunea de specific etnic se suprapunea oarecum celei de specific național, ulterior, etnicismul a devenit unul din temeiurile antisemitismului cultural și, mai ales, al unor aserțiuni cu caracter rasist. Din fericire, ele au rămas fără ecou chiar și în timpul celor mai negri ani din istoria *Gândirii*. Parcurgînd paginile revistei, ai impresia unui adevărat dialog între surzi. Editorialele și articolele teoretice programatice tind într-o direcție, iar literatura publicată, comentariile de cărți, expoziții, concerte tind spre alta, făcînd abstracție de ceea ce se proclamă atît de pompos.

Apariția, în 1930, a lucrării lui Alfred Rosenberg *Der Mythus des 20 Jahrhunderts*, pare a fi avut un profund ecou, îndeosebi asupra gîndirii lui Nichifor Crainic. Începe să se vorbească astfel și la *Gândirea* despre « mitul sîngelui », formulă preluată întocmai din cartea lui Rosenberg. Mai tîrziu, spre sfîrșitul deceniului patru, relații de tipul « rasă și cultură », « rasă și religie » definesc chiar structura unor numere din revistă. Problema autohtonismului ajunge să fie tradusă tot mai mult în terminologia politică a rasismului. În afara lui Nichifor Crainic însă, și a unui număr extrem de restrîns de publiciști, nimeni la *Gândirea* nu mai vorbește despre « mitul sîngelui ».

Autohtonismul s-a manifestat la *Gândirea* și pe linia unui zgomotos cult al strămoșilor, identificați cu « dacii cei curajoși și drepți ». Cronicarii, Școala ardeleană, istoricii români din secolele XIX și XX insistaseră pe valorile de latinitate ale trecutului nostru. Ideea că de la « Râm ne tragem » conducea în mod firesc la concluzia că tradițiile pe care trebuie să punem preț în mod deosebit sînt cele ale latinității. În 1928 apare însă cartea unui eseist și filosof german, în mare vogă atunci, Hermann von Keyserling (1880—1946), carte intitulată *Das Spektrum Europas*.

Keyserling încearcă să desluşească sensurile devenirii europene, din perspectiva a ceea ce lui i se pare esențial. Referindu-se la români, lui Keyserling i se pare esențială cultura de factură bizantină. Românii sînt moștenitorii nu atît ai culturii latine cît, mai degrabă, ai celei bizantine, iar dacă vor persevera în sensul moștenirii de care dispun, pot aduce o contribuție insubstituibilă la afirmarea valorilor culturii europene. Sugestiile lui Keyserling se asociau celor făcute de Nicolae Densușianu în *Dacia preistorică* (1913). Cartea lui N. Densușianu constituie o încercare de fundamentare a unei mitologii românești. Autorul își imaginează teritoriul României ca teritoriu al unei străvechi civilizații, ce a precedat pe cea greacă și ale cărei urme pot fi reconstituite, nu atît arheologic, cît prin examinarea materialului folcloristic, a legendelor, basmelor, datinilor și obiceiurilor, a diferitelor eresuri. Concomitent, și unii istorici au început să atragă atenția asupra faptului că civilizația dacă, în calitate de componentă a unei civilizații mai vaste — cea a tracilor — nu trebuie ignorată atunci cînd se încearcă cunoașterea trecutului îndepărtat al popoarelor din sud-estul Europei. Fiind vorba despre un trecut ce nu putea fi reconstituit exact în toate resorturile sale, a rămas întotdeauna destul teren pentru supoziții. Cei pe care i-a captivat cartea lui Nicolae Densușianu s-au considerat îndreptățiți să o completeze cu noi fantezii. Pentru înțelegerea gîndirismului, se dovedește important acest climat de reconsiderare a valorilor spirituale ale trecutului, pe care cultura României reîntregite să se poată sprijini. Deja în 1921, Lucian Blaga publică în *Gândirea* (nr. 10 din 15 septembrie) *Revolta fondului nostru nelatin*, în care atrage atenția asupra faptului că în structura spiritualității românești trebuie sesizată și existența unor componente nelatine, cum sînt cea dacică mai întîi, apoi cea slavă. « Mitul străbunilor » cultivat la *Gândirea* are la bază cultul acestui fond specific, nerevendicat de celelalte popoare romanice. Îndeosebi Dan Botta, dintre colaboratorii *Gândirii*, a exaltat virtuțile tracice, într-o eseistică de incontestabil interes. Dar, alături de el, au existat și alți autori tentați să reconstituie valorile spiritualității dacice: bărbăția, curajul, disprețul față de moarte, spiritul de independență. O întreagă « literatură » se publică, în perioada dintre cele două războaie mondiale, în acest sens, impunînd pantracismul sau, după caz, pandacismul ca tendință împotriva căreia unii publiciști de stînga, precum și unii publiciști care, fără să fie de stînga, rămăseseră totuși lucizi, au trebuit să ia atitudine. Prea coincid atari preocupări cu cele impulsionate de propaganda goebelsiană în Germania, ca să nu te pună pe gînduri.

În completarea « mitului străbunilor » se prezintă « mitul folcloric ». Accentul cade, în cadrul lui, pe valorile datinii și ale obiceiului, ale eresului și ale fantasticului popular. Ecourile lor pe planul creației literare pot fi detectate în condițiile interesului sporit pentru reconstituirea literară a unor momente din trecutul îndepărtat, pentru formele poetice de evidentă inspirație folcloristică, pentru proza fantastică, pentru cultul bărbăției aspre, pentru o anume duritate de limbaj, ce asigură versurilor lui George Gregorian și Aron Cotruș o rezonanță aparte. Legitimarea sensului unor atari preocupări o găsim în volumul *Fragmentarium* (București, 1939) de Mircea Eliade, apărut însă sub alte auspicii decît cele ale *Gândirii*: « România n-a avut un Ev Mediu glorios — dar a avut o preistorie egală, dacă nu superioară neamurilor din fruntea Europei, și creatoare de cultură. Față de Evul Mediu germanic, Evul Mediu românesc pălește; față de Renașterea italiană, « Renașterea » noastră din secolul XVIII e de-a dreptul infantilă. Dar protoistoria ne așează pe picior de egalitate cu semințiile germanice și latine. Dacă în cultura europeană se vor instaura definitiv noile discipline — vor fi valorificate acele neamuri care au o preistorie, iar nu acelea care au un Ev Mediu. Cît de paradoxală e afirmația aceasta, ea e adevărată. Viziunea revoluționară n-a pus oare Rusia în fruntea popoarelor pentru *mesianismul* ei? Nu « istoria » României va interesa Europa. De altfel, istoria propriu-zisă interesează din ce în ce mai puțin pe creatorii de cultură, ea începînd a deveni hrana favorită a maselor... România are însă o protoistorie și o preistorie remarcabilă. Aici, pe pămîntul nostru, a crescut un « fenomen originar ». Aici s-au manifestat simboluri, s-au transmis tradiții. Lucrările acestea, de un mediocru interes, acum treizeci-patruzeci de ani, au ajuns astăzi de mare preț. Originea unui simbol prețuiește cît descoperirea unei dinastii de faraoni. Precizarea leagănului unui popor, interesează mai mult ca descoperirea unui manuscris medieval. Nu mai e o « glorie » atît de mare să fii creator de istorie. E mult mai prețioasă apartenența la o « rasă » originară. Este și nu este interesant să ai o literatură mare, o artă modernă, valoroasă, o filosofie personală. Dar toate acestea sînt întrecute de participarea la o mare tradiție spirituală, care-și are rădăcinile în protoistorie și pe care istoria n-a făcut decît s-o adultereze.

Acesta fiind fenomenul spiritual care se precizează în Europa — trebuie să mărturisim că el se potrivește de minune condiției României. Ne-ar fi fost foarte greu să fructificăm experiența noastră cosmică și istorică pe liniile secolului XIX. Eram de la început întrecuți de alte neamuri, prin lipsa noastră de Ev Mediu și Renaștere.

Astăzi însă, împrejurările sînt schimbate. Și dacă noi vom ști să profităm de etalitatea ce ni se oferă — chiar dacă acest moment spiritual nu durează decît o generație, două — « prezența » noastră în cultura europeană va fi dobîndită ». (pp. 37—39).

Autohtonismul se asociază celei de-a treia componente a gîndirismului: naționalismului. Și acesta se impune doar pe linia unor texte teoretice. Nicolae Roșu și Ilarie Dobridor sînt cei care le semnează de regulă. Se poate vorbi, mai întîi,

https://biblioteca-digitala.ro

despre cultul unui anume orgoliu național, împins cîteodată la extrem, care s-a făcut simțit începînd din deceniul patru. Pe lîngă exaltarea valorilor românismului, se practică — îndeosebi la Cronica măruntă, rubrică semnată de Nichifor Crainic — și o rușinoasă blamare a «scrisului cu iz iudaic» sau a unor scriitori români considerați drept simpatizanți ai «iudaismului», sînt aplaudate unele măsuri administrative cu caracter antisemit, luate sub regimul antonescian.
În lumina celor prezentate pînă acum, e necesar să se remarce că, deși în publicistica vremii tradiționalismul e opus modernismului și vice-versa, cele două concepte nu constituie termeni firești de opoziție pentru estetician. Opusă tradiției este inovația. Opus tradiționalismului ar trebui să fie nu modernismul, ci novatorismul, tipul de orientare culturală care pune cel mai mult preț pe elementele de noutate.
Modernism derivă de la modern, care vrea să însemne de mod recent, actual. Opusul lui modern nu e tradițional, ci desuet, care vrea să însemne ceea ce a ieșit din circulație sub aspect estetic, prin trecerea timpului — un fel de uzură morală — ceea ce nu mai aparține timpului estetic activ al oamenilor, nu mai prezintă actualitate.
Astfel, opoziția dintre tradiționalism și modernism s-a constituit, de la bun început, într-un tip de relație improprie și era cu neputință ca acest lucru să nu se răsfrîngă asupra calității dezbaterilor ce s-au purtat în legătură cu viitorul culturii românești, de pe pozițiile pe care ea le oferea. Ambiguitatea celor doi termeni a lăsat deschise porțile celor mai diverse interpretări. Se cuvine remarcat că «tradiționalism» și «modernism», pe lîngă faptul că nu constituie termenii unei opoziții simetrice, nu se dovedesc nici concepte de lucru specifice esteticii. Filosofia culturii și îndeosebi sociologia sînt cele mai în măsură să și le revendice. Mai putem vorbi atunci despre o estetică a gîndirismului? Trebuie să fim cît se poate de circumspecți. La drept vorbind, *Gândirea* nu a avut, practic, o estetică a sa, ci doar o ideologie în sensul celor arătate anterior. Ceea ce întîlnim la unii dintre colaboratorii *Gândirii* sînt preocupări fragmentare de estetică sau implicații ale unor convingeri politice, culturale, filosofice, în sfera esteticului. Numai procedînd astfel vom înțelege corect ceea ce a însemnat gîndirismul. Principalul animator al *Gândirii*, începînd din 1923, a fost Nichifor Crainic. S-a născut la 22 decembrie 1889, în satul Bulbucata, județul Vlașca, din părinți țărani, cu numele de Ion Dobre. Publică primul volum de versuri la 28 de ani (*Șesuri natale*). Acesta este urmat de *Icoanele vremii* (1919) *Darurile pămîntului* (1920), *Priveliști fugare* (1921), *Țara de peste veac* (1931). Nichifor Crainic a fost un poet de incontestabilă sensibilitate. Numele său greu va putea fi omis din orice antologie mai amplă a liricii românești. A fost un polemist de anvergură, temut, hulit și detestat în cele mai diverse chipuri. A fost un îndîrjit în felul lui. A fost un eseist talentat și un teolog erudit. Nu pot fi considerate doar simple cuvinte de politețe paginile elogioase pe care le-au scris despre el Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, Ion Pillat, Tudor

Vianu, Ion Petrovici — ca să amintim doar cîteva dintre numele de rezonanță ale culturii românești din perioada interbelică. Pe lîngă *Gândirea* a scos, după 1930, asigurîndu-le o vreme și conducerea, *Calendarul* și *Sfarmă-piatră*, publicații de dreapta. După 1930, a manifestat o simpatie nedisimulată pentru Germania hitleristă și Italia fascistă. Cu toate acestea, atitudinea sa nu s-a identificat niciodată cu extremismul legionarilor. Așa după cum am mai arătat, începînd din 1939 își manifestă deschis admirația pentru politica nazistă, iar în timpul războiului a fost un susținător energic al guvernului antonescian. Fie și numai în lumina acestei atitudini, care poate fi ilustrată prin zeci de pagini unde Nichifor Crainic (m. 1972) se exprimă neechivoc, am putea fi tentați astăzi să nu-l luăm în considerare nici ca poet, nici ca animator cultural. I s-ar face, probabil, o nedreptate lui Nichifor Crainic. Dar ea ar avea prea puțină importanță, pe lîngă nedreptățile pe care le-au săvîrșit alții sub protecția atitudinii pe care el a manifestat-o în această perioadă. Poate că nici cultura noastră nu ar apărea prea mult știrbită prin faptul că s-ar trage cu buretele peste o operă poetică de incontestabilă valoare. E limpede însă că unele manifestări culturale din deceniile trei și patru ale secolului XX, ca și anumite idei estetice cu ecou, dacă nu în creația literară și artistică, atunci în publicistica epocii și în gîndirea filosofică, ar deveni însă inexplicabile. Acestea sînt motivele pentru care ne permitem să abordăm și personalitatea de estetician a lui Nichifor Crainic.
Preocupările sale de estetică se afirmă în două mari direcții.
Una este cea a elaborării principalelor concepte de lucru ale gîndirismului. Faptul că nu a avut o formație filosofică solidă se resimte în această privință. Însuși modul cum el procedează la definirea termenilor de tradiție și tradiționalism devine semnificativ. Principiul la care se recurge atunci cînd apare problema unor neclarități, anevoie rezolvabile pentru Nichifor Crainic, este cel al axiomei. Autorul presupune că toată lumea înțelege prin termenul discutat ceea ce înțelege și el, așa încît, fără cea mai mică ezitare, îl folosește cu sensurile ce-i convin; exact cum se procedează în teologie: pornești de la premisa că există un singur Dumnezeu, care trebuie exclusiv înțeles în lumina principiilor religiei împărtășite. Estetica practicată de către Nichifor Crainic își permite astfel să fie vehementă. Autorul nu-și face prea multe probleme în legătură cu faptul că termenii utilizați s-ar putea să pară insuficient definiți sau delimitările operate s-ar putea dovedi arbitrare. Iată un exemplu. «Există o tehnică a vieții materiale și o tehnică a vieții sufletești. Una e rezultatul descoperirilor și invențiilor științifice întemeiate pe legi precise și universal valabile. Cealaltă e rezultatul unor îndelungi experiențe lăuntrice ale omului cu sine, ale omului cu oamenii, ale grupului cu grupuri: cristalizări de viață verificată în cursul veacurilor, sub porunca unei credințe religioase sau a unui temperament de rasă. Tehnica vieții materiale, științifică și deci obiectivă, aparține domeniului exterior și are de scop cucerirea naturii, smulgerea și transformarea bunurilor ei în folosul omenirii. Mașinismul modern e aspectul cel mai impunător și, totodată, caracteristica totalității produselor ei ce alcătuiesc civilizația europeană. Indiferentă deosebirilor de rasă, de credință, de latitudine geografică, tendința ei expansivă e de uniformizare. Mașina e valabilă pretutindeni. Unde nu există, necesitatea materială o cere. Țări înapoiate se numesc mai ales țările fără mașini. Țări civilizate se numesc țările unde mașinismul atinge maximul dezvoltării. Civilizația americană e fără egal. Cînd noi și țările în situația noastră zicem europenizare, înțelegem civilizare, adică industrializare în rîndul întîi.
Din moment ce binefacerile tehnicii materiale sînt indiscutabile, cine ar prefera drumul noroios de țară trotoarului asfaltat, cine ar prefera diligența automobilului și opaițul becului electric? Tradiționalismul în acest sens ar fi un anacronism.
Dar tradiționalismul nu e o forță ce se opune civilizației. Tradiționalismul e tehnica vieții sufletești a unui neam. Civilizația e tehnica vieții materiale a unui om. Tehnica vieții sufletești constituie cultura unui neam — acel fel de a fi, de a gîndi și a simți, de a vorbi și de a se închina, de a nădăjdui și chiar de a muri. E o cristalizare elaborată în curs de veacuri și de milenii, încercată prin flăcările și torentele istoriei, determinată într-un fel și nu în altul de fatalitatea lăuntrică a sîngelui și a credinței, a rasei și a religiei. Civilizația uniformizează, cultura diferențiază». (*Puncte cardinale în haos*, pag. 132).
Majoritatea studiilor și eseurilor incluse în volumul *Puncte cardinale în haos* stăruie la acest nivel al unor considerații vagi, situate la granița dintre filosofia civilizației, filosofia culturii și sociologie, fiind practicate cu mijloacele de expresie ale publicisticii.

1. *ANASTASE DEMIAN, ilustrație în Gândirea, 10, 1938*
2. *ȘTEFAN DIMITRESCU, ilustrație în Gândirea, 3, 1932*

https://biblioteca-digitala.ro

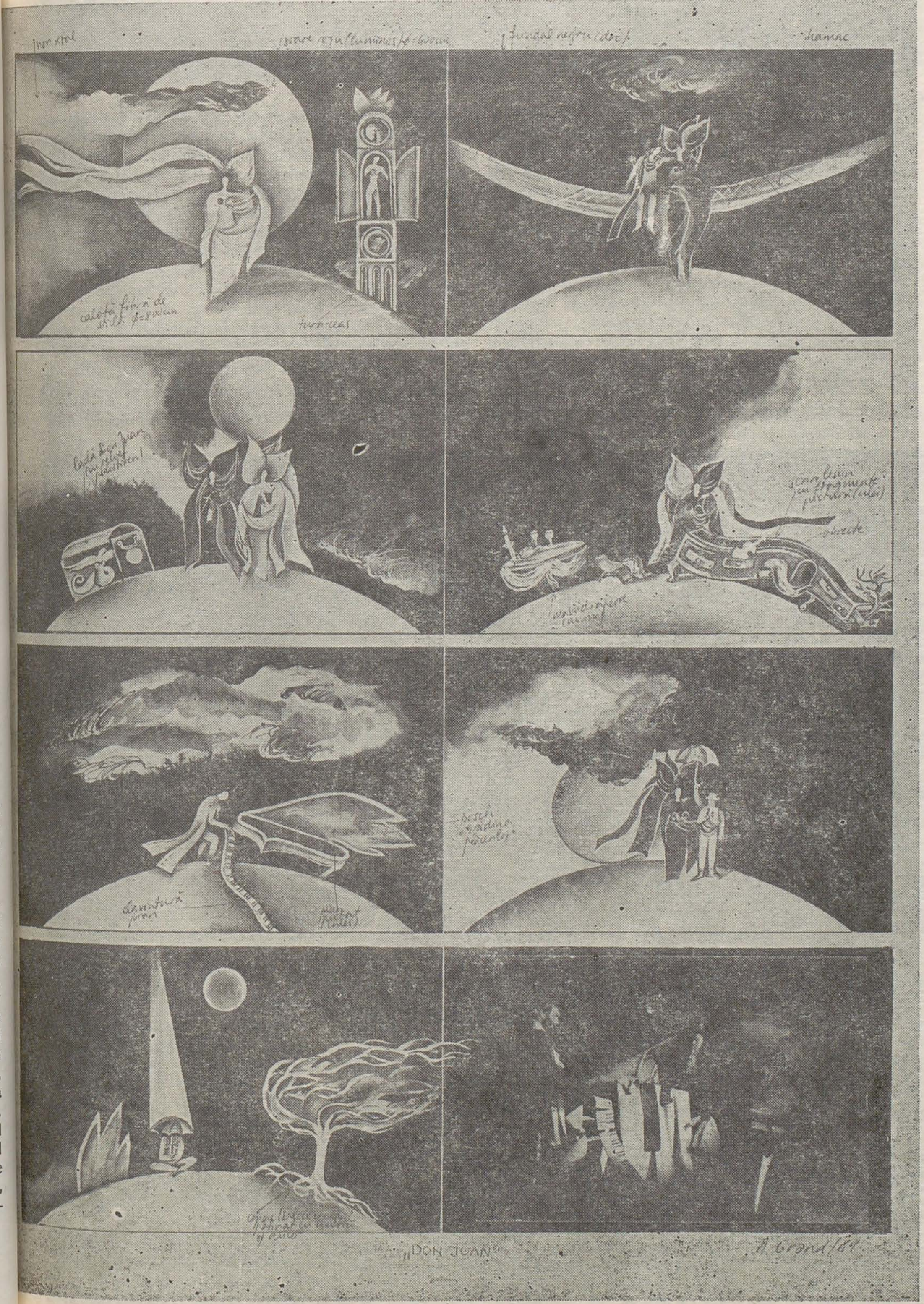
scenografie

o viziune cosmică

dumitru solomon

Mi se pare firesc — deși nu întotdeauna, cel puțin în artă, ceea ce e firesc este și real — ca tinerii scenografi de teatru să urmeze îndeaproape căutările, îndrăznelile, propensiunea spre nou a tinerilor regizori de teatru. Spun să *urmeze*, întrucît scenografia este totuși o artă *dependentă* în contextul artei spectacolului, orice tentativă de autonomizare fiind un semn de dizarmonie și nu de independență. (Bineînțeles, în cazul de față *dependența* nu exclude *creația*.) A spune despre un spectacol că este un spectacol bun, dar are o scenografie proastă ar fi o inadecvare, iar disocierile care se fac uneori în critică între spectacol și elementele ce-l compun sînt fie riguros metodologice, fie inocent neprofesionale. Las însă acest gen de aprecieri în seama specialiștilor; ca autor de teatru și, mai ales, ca spectator, nu fac decît să observ un fenomen de grupare și sincronizare a unor valori tinere ale artei spectacolului, fenomen care a și impus un cuplu regizor-scenograf cu personalitate: Victor Ioan Frunză și Adriana Grand. Perechea are la activ cîteva spectacole interesante, originale, unele din ele importante în configurația teatrului românesc contemporan, cel mai recent fiind *Don Juan* la Teatrul Dramatic din Galați (aprilie 1989). Absolventă a Institutului de arte plastice «Ion Andreescu» din Cluj-Napoca, Adriana Grand a debutat în 1984 la Teatrul de Stat din Oradea cu scenografia la spectacolul *Apa*, în regia lui Victor Ioan Frunză. Spectacolul a obținut Marele premiu la Săptămîna teatrului scurt (Oradea, decembrie 1984), iar scenografa a luat premiul de scenografie. Un debut, așadar, mai mult decît concludent. Au urmat, tot la Oradea, decorurile și costumele la *Examen de bacalaureat* (în aceeași regie), *Un loc original* (regia Varga Vilmos), *Capcană pentru un om singur* (regia Sergiu Savin), Stress (regia Dan Alecsandrescu), apoi *Și totuși o mare iubire* (Teatrul Evreiesc de Stat), *Noaptea încurcăturilor*, *Mobilă și durere*, *Turandot* și *Don Juan* (Teatrul Dramatic din Galați), toate în regia lui Victor Ioan Frunză. Nu am văzut decît o jumătate din spectacolele amintite (este și greu să călătorești prin țară, oricît de mare ar fi interesul pentru teatru, cînd nu te obligă meseria de cronicar dramatic...), dar din cele văzute mi-am dat seama că tînara scenografă este un talent real, cu un simț ascuțit al teatralității și cu un respect pentru profesie necorupt de compromisuri. Scenografia Adrianei Grand propune de obicei un spațiu scenic mai amplu și mai bogat în sensuri decît simpla translație în volum a indicațiilor cuprinse în text, eliberînd astfel multiple posibilități de joc. În *Apa*, bunăoară, prin aglomerarea de materie plastică în care personajele se scufundau treptat, prin figurarea unui acvariu cu păpuși ce schița spațiul închis al consumării destinelor, prin deschizătura îngustă a unei uși, strangulînd încetul cu încetul lumina din exterior, oferea sugestia unui imens și tenebros univers concentrațional; în *Examen de bacalaureat*, o cameră de hotel era văzută cu tot ceea ce o înconjura — lift, scări, coridoare, în așa fel încît acțiunea nu mai părea constrînsă de cei trei pereți ai scenei: în *Și totuși o mare iubire* apărea în viziunea scenografică un întreg orășel, cu case, pomi, fîntînă și, din nou, păpuși, care făceau ca lumea celor mari să pară și mai mare, deși — sau tocmai pentru că — personajele evoluau ca niște Gulliveri într-o țară miniaturală, o țară a... amintirilor; în *Don Juan*, cadrul scenografic pare a fi însuși Universul, dar despre *Don Juan* voi mai vorbi. Decorurile și costumele Adrianei Grand au culori intense, explozive uneori, ca pentru a ne aminti că lumea este mai puțin cenușie și searbădă decît o percepem îndeobște, picturalitatea aceasta luxuriantă fiind potențată nu o dată de motive florale, de baloane colorate și jocuri de artificii. Bucurați-vă, pare să exclame scenografa, că soarele luminează și florile înfloresc, bucurați-vă, cîtă vreme percepeți culorile Universului! În sfîrșit, un motiv predilect, obsedant chiar, este acela al zborului: din cînd în cînd, scena este animată de cîte o aripă, de aripi surprinse în plin zbor, care insinuează parcă, o dată cu exuberanța coloristică, ideea că nu sîntem prizonierii teluricului, iar sensul celor ce se petrec înaintea noastră e mai presus de inerția și monotonia simțului comun. Sînt încredințat că Adriana Grand și-a dat măsura talentului și, totodată, examenul de maturitate scenografică în *Don Juan*, spectacol de mare frumusețe a gîndului și de voluptate a expresiei plastice realizat de Victor Ioan Frunză, unul dintre cei mai importanți directori de scenă ai generației tinere. Cum îl vede regizorul pe Don Juan al lui Molière? Iată cîteva extrase din programul de sală al spectacolului: «Don Juan este un paradox: el cumulează tendințe divergente și le structurează conform unei logici proprii. Într-un anume moment, această acțiune poate părea aberantă, dar privită în perspectivă, ea își dovedește pe deplin coerența. Don Juan face parte, deci, din marea galerie a eroilor vizionari. El își depășește în mod flagrant epoca și timpul, figurînd istoria celui care, luînd-o, înaintea «carului» Timpului, sfîrșește strivit de roțile din față». Și, mai departe: «Don Juan nu reprezintă numai latura generică a erotismului, el adună în persoana sa fascinantă seva pămîntului, o natură umană dezlănțuită asemenea unei forțe oarbe, îngemănată cu un proiect filosofic ce ambiționează o transformare a lumii». Și raportul Don Juan-Sganarelle: «Sganarelle este expresia cea mai grăitoare a lumii care gravitează în jurul lui Don Juan, reprezentînd în același timp tentația permanentă a acestei lumi către «păcat» (înțeles ca act creator, ca abatere de la normă). Se poate spune că trecutul lui Sganarelle este Don Juan, iar viitorul (trist și nedorit) al lui Don Juan este Sganarelle».

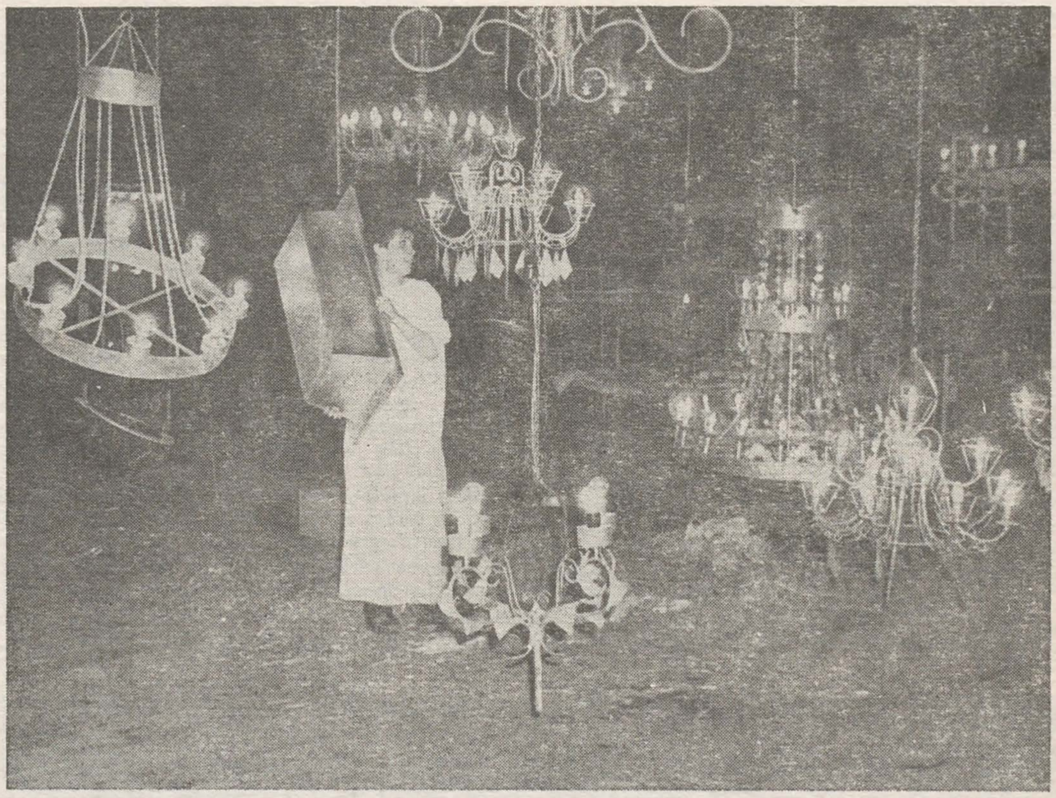
Spectacolul lui Frunză este construit pe un permanent dualism: energie dezlănțuită și meditație filosofică, prezent și proiecție vizionară, gîndire raționalistă și abur metafizic, sublimitate și turpitudine. Metafora timpului domină. Personajele se află într-o neîntreruptă și disperată goană, împlinind un destin tragic-ironic, terorizate de implacabilitatea timpului. Suprafața pe care gonesc Don Juan și Sganarelle este o calotă sferică turnantă (Pămîntul) luminată de la început de un uriaș disc roșu proiectat pe fundalul scenei (Soarele), astfel că personajul dobîndește o simbolistică de universalitate, cosmică. Cele două imagini fundamentale, volumul și planul, sugerînd și sub raport scenografic dualitatea care stă la baza spectacolului, un ceas în interiorul căruia trei grații se rotesc în ritmul unei melodii obsesive, măsurînd amenințător curgerea timpului, rotirea neobosită a elementelor, toate acestea susțin admirabil sensurile poetice și filosofice ale gîndului regizoral. Antitezei omenesc-universal, altfel spus efemer-etern îi răspunde, în alt plan al spectacolului, antiteza împlinire-ratare (viață-moarte), materializată într-un cuplu feminin, apariție mereu dublă, înveșmîntat una în alb (Dona Elvira), cealaltă în negru (Moartea), acest din urmă personaj, inexistent în textul lui Molière, dar prezent în supratextul lui, fiind — după mărturi-



1-6. ADRIANA GRAND, schițe de decor la «Don Juan»

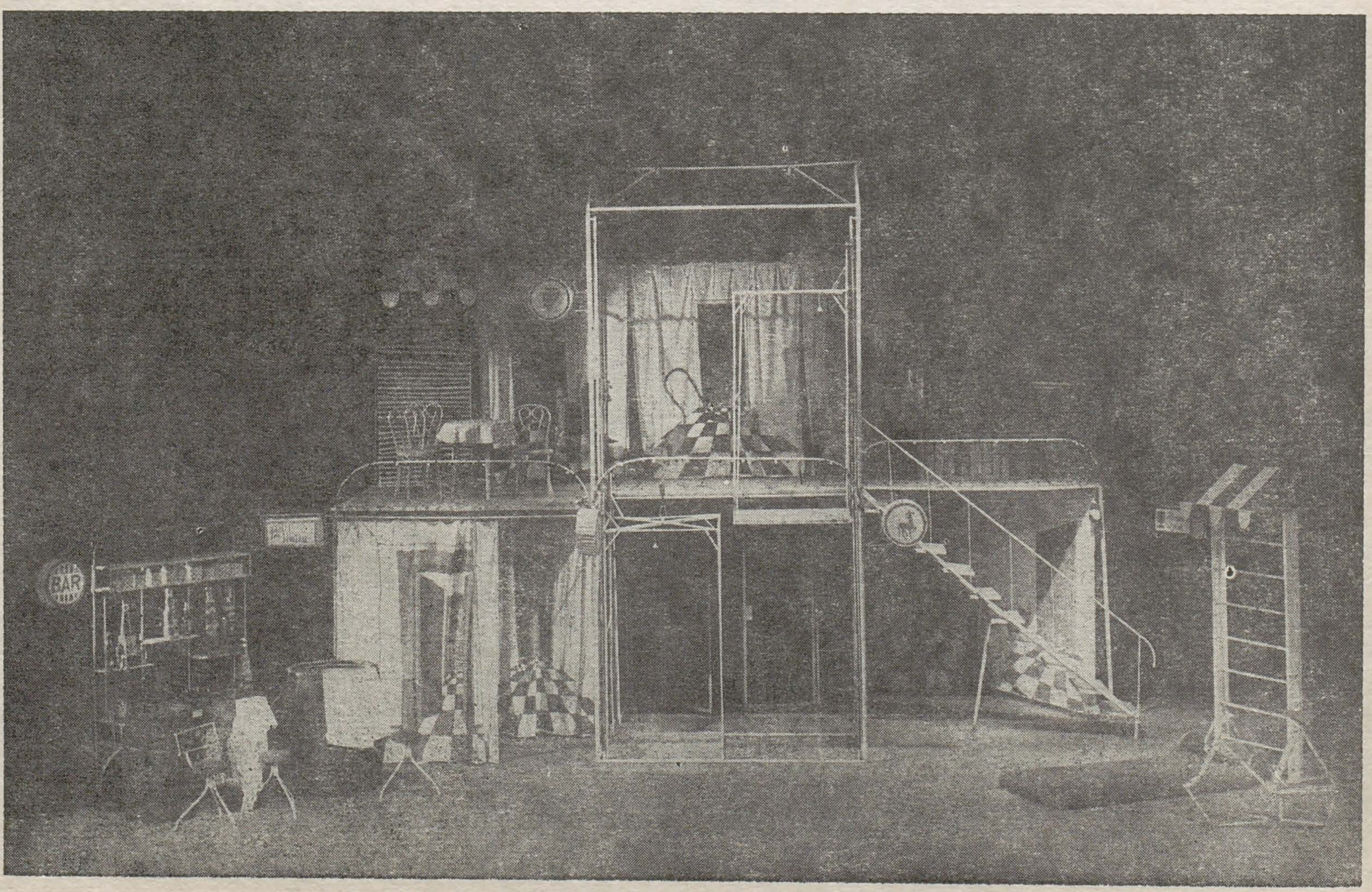
https://biblioteca-digitala.ro

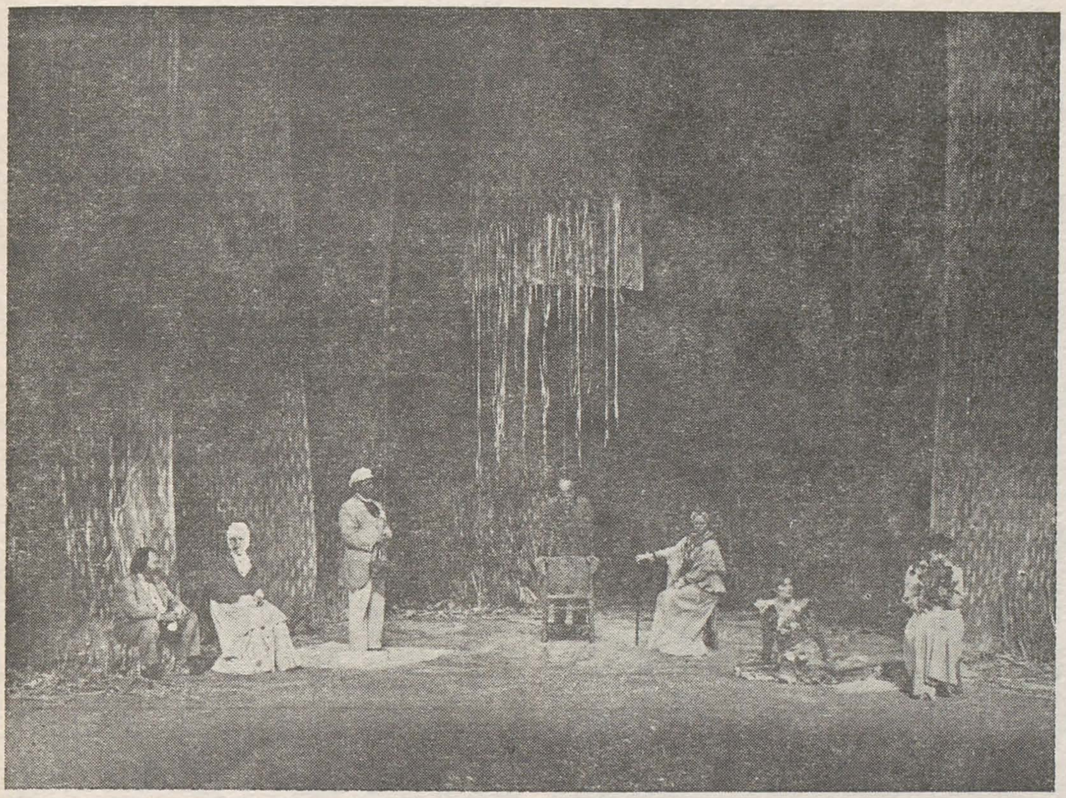
sirea regizorului — o sugestie scenografică preluată de regie şi conducînd la o soluţie originală de final. Nimic nu apare întîmplător în spaţiul scenei, totul are un tîlc şi susţine o metaforă. În actul al IV-lea, un hamac imens, loc al orgiilor donjuaneşti, leagăn al voluptăţii neînfrînate, pare, în acelaşi timp, plasa ţesută de un păianjen uriaş, o plasă în care oamenii se zbat fără scăpare ca nişte biete gîngănii. Un alt soi de plasă, vegetală, atîrnă deasupra acestei lumi, replică a naturii, generoasă şi ocrotitoare, dată tulburării omeneşti. Nici din scenografia acestui spectacol nu absentează ideea zborului, reprezentată aici, ca şi celelalte elemente, dual: cufărul care-i însoţeşte în peregrinările lor pe Don Juan şi pe Sganarelle poartă pe el, ca o emblemă, un şarpe cu cap şi aripi de pasăre. În acest context grav, simbolic, o glumă suprarealistă: din pianul la care cîntă Don Juan claviatura «curge» liberă spre pămînt. De unde se vede că miezul filosofic nu obligă la crispare academică şi că scenografa nu şi-a pierdut umorul din creaţiile anterioare.
Costumele poartă şi ele pecetea ambiguităţii: Don Juan, cu o centură de cavaler medieval (imagine ironică a centurii de castitate?) şi o pelerină romantică, este asincron cu Sganarelle, în costum de bufon din teatrul renascentist şi cu umbrelă, perfect contemporană, de clovn modern. Contrastul dintre haina albă (de mireasă) a Donei Elvira şi cromatica vestimentaţiei celor două tinere ţărănci, sau culorile stridente cu care sînt îmbrăcaţi aproape dezbrăcaţii petrecăreţi din suita lui Don Juan, este în spiritul aceluiaşi dualism marcat al întregului spectacol. Scenografia la *Don Juan* confirmă puternic că Adriana Grand este un artist care *gîndeşte*, un creator de idee şi metaforă şi, nu în ultimul rînd, un partener sensibil al regizorului iar nu o umbră a sa, un scenograf de distinsă originalitate, despre care sînt convins că se va mai vorbi şi se va mai scrie.



construirea atmosferei

În luna aprilie un eveniment s-a făcut remarcat în lumea teatrală bucureşteană: turneul Teatrului Naţional din Craiova cu spectacolele *O scrisoare pierdută* de Caragiale şi *Unchiul Vanea* de Cehov, ambele în regia lui Mircea Cornişteanu, eveniment pe care spectatorii şi critica l-au recepţionat ca atare. S-a observat nu numai adecvarea spectacolelor la sensurile profunde ale celor două capodopere, dar şi forţa de revelare, din perspectiva sensibilităţii moderne, a unor semnificaţii noi şi originale. Dacă, în cazul *Scrisorii pierdute*, răspunsurile interpreţilor la propunerile încărcate de vervă şi de semne teatrale incitante ale regiei sînt inegale, *Unchiul Vanea* constituie un model de omogenitate stilistică, de coincidenţă armonioasă a tuturor componentelor spectacolului — actori, scenografie, muzică, lumini — într-o operă scenică de valoare deosebită. M-a bucurat să remarc contribuţia importantă a tinerei scenografe Ştefania Cenean, care în urmă cu cinci ani debuta la Teatrul Bulandra cu spectacolul *Într-un parc, pe o bancă* de Alexandr Ghelman, regia aparţinînd aceluiaşi Mircea Cornişteanu, iar distribuţia fiind alcătuită din doi actori de frunte ai teatrului: Victor Rebengiuc şi Luminiţa Gheorghiu. O lume a sentimentelor provizorii îşi dezvăluie comica tristeţe în piesa dramaturgului sovietic, unul dintre cei mai buni ai generaţiei postbelice, o succesiune de mistificări suave şi demistificări dureroase dă conversaţiei în doi, aparent întîmplătoare, gravitatea de destin. Ştefania Cenean sublinia, prin detalii pregnante, provizoratul fragil al relaţiilor dintre personaje, în care unul investeşte candoare patetică, iar celălalt fantezie înşelătoare. Spaţiul acţiunii, un parc marginal, cu un gard ferm (singurul element «hotărît» al ambianţei), cuprindea o bancă deteriorată, dezafectată parcă de mult, şi un felinar anacronic, cu geamurile sparte. Atmosferă de loc golit de viaţă, de pustiu citadin, în care se petrec îndeobşte dramele oamenilor mărunţi. Concepţia costumelor





conducea spre același anacronism trist, subliniind acel bovarism de tip slav, ce descinde din atmosfera lumii cehoviene. Femeia acuză o cochetărie mediocră, de periferie, bărbatul, un tip de vagabond-profitor sentimental, nu poate masca nici el condiția marginală, mai ales sandalele roșii, de un anacronism acut, denunțîndu-l, înainte de a-l denunța cuvintele și gesturile. Debutul scenografic era indiscutabil promițător. Ștefania Cenean și-a continuat activitatea scenografică la Teatrul Național din Craiova cu spectacolele: *Trei gemeni venețieni* (regia Mihai Manolescu), *Prețul* (regia Mircea Cornișteanu), *Mobilă și durere* (regia Cristian Hadjiculea,) *Pygmalion* (regia Mihai Manolescu), *Piticul din grădina de vară* (regia Silviu Purcărete). Pentru o parte din spectacolele craiovene, pe care nu le-am văzut, mă folosesc de o consemnare critică din «România literară» (20 feb. 1986) referitoare la *Prețul*: «Ștefania Cenean, cvasidebutantă (un nume de care vom mai auzi, dacă luăm în considerare acuratețea metaforei cadrului din *Într-un parc pe o bancă* la «Bulandra» și fervoarea determinantă spectacular a decorurilor și costumelor din *Trei gemeni venețieni*, de la Naționalul craiovean), a înfățișat semnele unei lumi de dincolo de fațadă, a unei lumi de gang, în spirit caricatural. Regizorul a conectat acestui tablou, pictat atent cu paste groase și viu colorate, o imagine grotescă a ideii de agora. Personajele ies și intră pe unde și de unde nu te aștepți — pe uși, pe geamuri, pe chepenguri — pentru a se reuni în curte, centrul vieții «spirituale», unde dispută și deschid litigii aberante. Totul la vedere, mahalagește, în gura mare. Totul de o promiscuitate veselă și imbecilă». (Radu Anton Roman) După nota duios-ironică din spectacolul bucureștean, tînăra scenografă s-a exersat așadar și în caricatural, în grotesc, fapt notabil în activitatea unei artiste (la urma urmei, cîți caricaturiști-femei există? și cîte femei practică umorul în pictură? sau chiar în literatură?).

Unchiul Vanea a fost un prag înalt, fiind vorba nu de un spectacol-lectură și nici de un spectacol care să ambiționeze o revoluție în interpretarea scenică a lui Cehov, prin tentativa de a impune, peste și, poate, împotriva textului, o idee regizorală paralelă sau rivală, așa cum am văzut atîtea în anii din urmă . . . Spectacolul și-a dorit pur și simplu să redescopere marile adevăruri și marile frumuseți ale literaturii cehoviene, să ni le comunice așa cum sînt: contemporane.

Sînt spectacole care confirmă și altele care contrazic spectacolul interior imaginat de fiecare din noi la lectura piesei. A contrazice e relativ simplu, fiind suficient să decizi că piesa este orice altceva decît este, să transformi bunăoară eroii lui Cehov în detracați, alienați, epave umane sau marionete fără viață. Dar e foarte complicat să și *convingi*, cu atît mai complicat cu cît textul se apără fără efort, cu fiecare replică, ridiculizînd deturnarea. A confirma este însă mai greu, căci o creație nu este o citire școlară, ci o re-construcție, un fel de a parcurge din nou, pe un drum propriu și cu alte mijloace, momentele creației literare, încercînd să descoperi, la fiecare pas, gîndul fundamental al scriitorului, precum și întregul cortegiu de conotații, mereu prezente ori de cîte ori ne găsim în interiorul artei autentice. Spectacolul lui Mircea Cornișteanu este o astfel de re-construcție, temeinică, atentă la idee, la sistemul de raporturi umane, la atmosferă, un spectacol surprinzător de cehovian, în contextul a tot felul de tentative aventuroase, centrifuge, prin aceea că e animat de o înțelegere adîncă a piesei și nu de demonul orgolios al polemicii cu textul.

Scenografia urma să întregească această viziune *dinăuntrul* textului, să construiască, alături de actori și de muzică (admirabilă asocierea unor pasaje din Simfonia nr. 1 de Mahler, scrise parcă anume pentru a susține ironica dramă cehoviană), atmosfera inegalabilă a piesei. Valuri de draperii coboară în falduri pe cele trei laturi ale scenei, imaginînd spațiul permanent al acțiunii, fie că e vorba de grădină, de sufragerie, de salon sau de camera lui Voinițki — cele patru decoruri indicate de autor. Luminile, care *joacă* impecabil în spectacol, sugerează schimbările de decor, iar contururile ce se disting din cînd în cînd închipuie pomii din grădină, poate chiar pădurile suferinde ale lui Astrov. Imaginea e difuză, ca un abur fragil, insinuînd instabilitatea și lenea unei lumi devitalizate, dar și neliniștea, tulburarea, conflictualitatea ei. Se întrezăresc, în această atmosferă construită poetic, și cerul înnorat din actul întîi, și imensitatea inutilă și cvasipustie a conacului cu douăzeci și șase de încăperi, și conturul pianului, pianul la care ar vrea să cînte Elena Andreevna, dar care se dovedește un instrument interzis, căci Serebreakov îi transmite scurt, prin Sonia: Nu e voie! Dincolo de această pînză, care, luminată din spate, devine uneori transparentă, simțim parcă restul lumii, lumea palpabilă, pădurile tăiate evocate de Astrov, țăranii, mizeria, bolile, lipsa de speranțe, adevărurile mai autentice și mai triste decît cele de o ridicolă și ostentativă tristețe ale personajelor de pe scenă. Un decor, așadar, de *atmosferă*, cum este construit întregul spectacol. Costumele, în schimb, au o concretețe dură. Croite din material de pînză ordinară, ele *portretizează*, nu *poetizează*. Rochiile Soniei, lipsite de eleganță, îmbracă fără gust corpul personajului, astfel că mult invocata urîțenie a Soniei nu pare a fi reală, ci o consecință a dezinteresului total față de sine, a felului de a se «purta». În contrast, rochiile Elenei Andreevna au o eleganță superfluă, total nepotrivită lumii îmbrăcate în pînză ieftină, dar frapînd violent și potențînd fascinația personajului.

Mi s-a părut remarcabilă capacitatea tinerei scenografe de a se asocia cu dăruire unei idei regizorale valoroase și de a-și păstra, în același timp, prin pregnanța creației, un loc particular, definit, în arhitectura spectacolului.

p. 34
1. ȘTEFANIA CENEAN, «Piticul din grădina de vară» — D. R Popescu,
p. 35
1. ȘTEFANIA CENEAN, «Trei gemeni venețieni» — Mattiuzzi
2. ȘTEFANIA CENEAN, «Unchiul Vanea» — Cehov

reîntîlnire cu gauguin

anca iorga

La 14 ianuarie 1989 s-a deschis la Paris, la Grand Palais, o importantă retrospectivă Gauguin. Un asemenea eveniment nu a mai avut loc de la expoziția dedicată centenarului marelui pictor, adică în urmă cu aproape 40 de ani.

Despre Gauguin, pictorul vahineelor și al peisajelor tropicale, se crede că s-ar ști totul. Și iată totuși că patru decenii s-au scurs de cînd nici o expoziție de anvergură nu i-a fost consacrată. Gauguin însuși, cultivînd în timpul vieții personajul unui paria social, al pictorului damnat, al creatorului scandalos, a făcut totul pentru ca mitul său să îi oculteze opera. Se știe totul despre exilurile sale, despre scandalurile sale, despre aventurile sale erotico-exotice, dar pictura sa este puțin sau insuficient cunoscută și, mai ales, privită. La începutul secolului, abia fuseseră asimilați impresioniștii, cînd Picasso, Braque și Matisse veneau să răstoarne totul, pentru a propune o nouă viziune asupra lumii.

În acest interval, istoria artei a estompat adesea rolul lui Paul Gauguin.

Și totuși, fără formulele simple, de o frumusețe în același timp «primitivă și imemorială», puse la punct de «pictorul insulelor», ar fi imposibil de înțeles evoluția artei secolului al XX-lea. Acesta este paradoxul: viața lui Gauguin fascinează mai mult decît pictura sa. Prin această expoziție, însă, Omul îi cedează în fine locul Artistului, iar legenda — operei.

Paul Gauguin se naște la Paris, la 7 iunie 1848, dar în octombrie, anul următor, împreună cu familia, se va îmbarca pentru prima sa călătorie la antipozi. Despre acești primii ani ai copilăriei, petrecuți la Lima, Gauguin va păstra o prea frumoasă și tandră amintire: de aici își face o provizie de culoare, de sunete și de parfumuri. Încît, întoarcerea într-un Paris rece și cenușiu i se pare o pedeapsă.

În 1882 Gauguin era încă ceea ce s-ar putea numi un «pictor de duminică». 1886 — anul primului său exil la Pont-Aven: «Îmi place Bretania. Găsesc aici sălbaticul, primitivul. Cînd pășesc pe acest sol de granit, aud sunetul surd, mat și puternic pe care îl caut în pictură». Și, începînd din 1888, opera sa își capătă dintr-o dată întreaga originalitate. Mari pete de culoare vie, așezate în tușe aplatizate, cu tonuri mai închise — în maniera vitraliilor, simplificări de forme. În acest moment decide să părăsească Pont-Aven pentru a-l întîlni pe Van Gogh la Arles.

Se știu puține lucruri despre acest sejur de două luni la Arles. Încă de la sosire, Gauguin găsește că «totul este meschin — peisajul și oamenii». Atmosfera este în curînd înveninată, Van Gogh devenind din ce în ce mai agresiv, pe măsură ce simte la Gauguin dorința de a părăsi Arles. Urmarea este binecunoscută. Van Gogh este internat la spitalul din Arles iar Gauguin se întoarce la Paris. Pe plan pictural, episodul arlesian nu a fost semnificativ. Dar este sigur că Van Gogh este cel care l-a convins pe Gauguin să plece în acea insulă, pe atunci puțin cunoscută, dar pe care o mai vizitase Pierre Loti: Tahiti.

În mai 1891 se va îmbarca, în fine, la Marsilia. Debarcînd în Tahiti, Gauguin este convins că petrece «un anotimp în paradis»: «totul mă orbea, mă fascina în acest peisaj», spune el, omițînd să adauge faptul că tahitienele nu îl lăsau indiferent. De unde, superba suită de femei ce se scaldă sau femei ce se odihnesc.

Gauguin va reveni în 1893 în Franța — o ședere tristă, scurtă, decepționantă. La fel va fi și întoarcerea, în 1895, în Tahiti. Așa încît Gauguin va merge mai departe la Hiva Hoa, unde va debarca, cu sănătatea șubrezită și zdruncinat financiar, în toamna lui 1901. Și, convins fiind că nici măcar cei apropiați nu îi mai înțeleg arta, va făuri o serie de lucrări de o senzualitate și o simplitate exemplare, căutînd,

https://biblioteca-digitala.ro

după cum a făcut-o în întreaga sa viață, acel « paradis pierdut ». Reclamînd libertatea pentru el și pentru opera sa, Gauguin pregătea — conștient, oare? — drumul unei picturi « pure ».

Expoziția de la Grand Palais a fost concepută ca retrospectiva cea mai spectaculoasă a aceluia ce spunea că în domeniul artei, el ar avea « întotdeauna dreptate ». Aproximativ 250 lucrări reunite la Paris cu această ocazie, permit efectuarea unui parcurs, dintre cele mai complete cu putință, al activității lui Gauguin, de la începuturile sale impresioniste și pînă la ultimele realizări din insulele Marchize.

Catalogul ce însoțește expoziția încearcă, dincolo de mitul ce a luat naștere încă din timpul vieții lui Gauguin, să restituie figura sa ca pe aceea a unui artist multiplu, nu doar pictor, ci și mare decorator, ceramist revoluționar, sculptor de avangardă și pionier în domeniul artelor grafice prin superbele monotipuri și largul evantai al gravurilor sale în lemn.

Lucrările reunite la Grand Palais provin din aproape toate punctele de pe glob: alături de vestitele opere din cadrul Muzeului Orsay, punctul forte al expoziției îl constituie cele unsprezece pînze împrumutate de la Muzeul Pușkin din Moscova și de la Ermitajul din Leningrad. Parcursul expoziției urmează o axă cronologică, cea mai grăitoare pentru a putea cuprinde evoluția unei arte care, din exiluri și reîntoarceri fecunde, se îmbogățește cu rezonanțe simbolice și primitive pe parcursul succesivelor sale dezrădăcinări.

Pictorul « de duminică », cel care a știut, foarte devreme, să se integreze în circuitul expozițiilor impresioniste de la 1879 pînă la 1886, este evocat pe pînze în care influența lui Pissaro (*Meri* de la Ermitaj) nu cedează decît în fața aceleia a lui Degas (*Interiorul pictorului*). Dar deja, pînze ca « *Suzanne cosînd* » sau « *Copil adormit* » dovedesc o puternică originalitate — în perioada cînd funcționarul agentului de schimb Bertin se pregătește să îmbrățișeze exclusiv cariera de pictor și își consacră întregul cîștig achiziționării de lucrări ale prietenilor săi impresioniști.

Dar pe pămîntul breton — acest pămînt pe care îi plăcea să-și facă pașii să răsune spre a auzi « sălbaticul, primitivul » — Gauguin avea să descopere principiile unei arte noi. Anul 1888 se dovedește a fi capital pentru elaborarea stilului său « cloisonnist » și sintetist. Prezentarea pariziană este deosebit de bogată în pînze din această perioadă, unde japonismul și primitivismul anunță formule plastice magistral puse în valoare în « *Viziune după predică* » — pînză-cheie a verii 1888.

Cinci lucrări deosebite în culoare evocă confruntarea (fructuoasă, dacă nu și senină) dintre Gauguin și Van Gogh, la Arles, în cursul toamnei 1888.

Din nou la Paris, Gauguin se întoarce la ceramică, dînd formă unora dintre lucrările sale cele mai uimitoare — cum ar fi « *Vasul în formă de autoportret* ». Acest aspect — relativ mai puțin cunoscut — al artei lui Gauguin este bine pus în evidență, datorită numeroaselor lucrări ceramice, ce desenează o evoluție marcată spre simbolism și spre ceea ce artistul însuși numea « ceramică-sculptură ». Una dintre ultimele lucrări de gresie ale lui Gauguin, « Oviri », achiziționată de Muzeul Orsay, constituie obiectul unui mic dosar în care vor fi reunite gravurile în lemn și monotipurile realizate cu această imagine monstruoasă și primitivă, la antipodul gustului epocii sale, dar care găsește rezonanță în sensibilitatea noastră actuală.

Din perioada bretonă, Gauguin se afirmă ca un mare maestru al graficii, mărturie stînd mai multe pasteluri cu puternic efect decorativ, cît și seria de zincografii, prezentată integral.

Prima ședere în Tahiti este marcată de o explozie de capodopere, în care Gauguin încearcă să surprindă, într-o formă simplificată și în culori excepționale prin strălucirea lor, misterul sufletului tahitian. Se află reunite o deosebită serie de nuduri tahitiene celebre sau mai puțin cunoscute, somptuoase portrete de vahinee, scene domestice, evocări magice ale mitologiei tahitiene.

Lucrări din timpul întoarcerii la Paris evocă acea perioadă în care, dacă Gauguin a pictat relativ puțin, s-a ocupat, în schimb de organizarea unor expoziții personale și de elaborarea manuscrisului său de la Noa-Noa, menit să expliciteze operele sale publicului parizian.

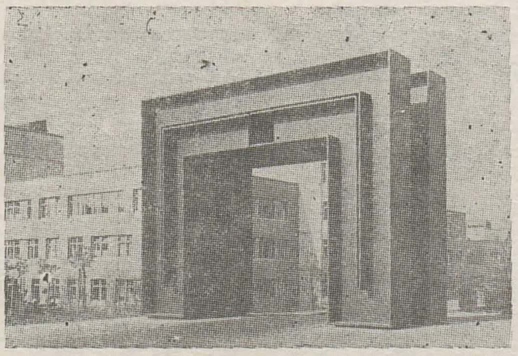
O serie de pînze mari, cu tendințe net decorative, încheie, împreună cu vestitele lucrări în lemn, provenind de la a sa « Maison du Jouir », acest parcurs al operei celui ce a cucerit pentru generațiile următoare « dreptul de a îndrăzni totul ».

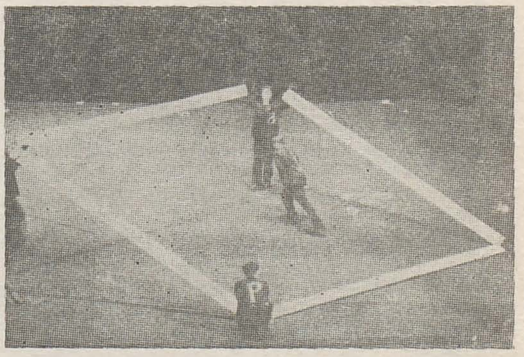
din periodicele de artă

călin dan

tot despre Documenta. Manfred Schneckenbruger, organizatorul celei de a opta ediții, a căutat să readucă în prim plan dimensiunea socială a artei. Responsabilitatea socială a artistului — iată sloganul cel mai important al manifestării, care a reunit pe lîngă (puțini) pictori (Anselm Kiefer, Gerhard Richter, Léon Golub, Marc Tansey, Ida Applebroog), numeroși artiști exprimîndu-se prin teatru, video-performanțe, teatru radiofonic (!); un loc important a fost acordat design-ului și arhitecturii, ca activități prin excelență sociale (pe de o parte) și, mai recent, rupte de funcția imediată în vederea unei mai accentuate artisticități (pe de alta). Frontierele între « arta liberă » și « arta aplicată » au devenit laxe. Ange Leccia expune un Mercedes ultimul tip și îl botează « Tentațiunea (instalație)». Ready-made-ul duchampian revine, totemizat, lipsit de cinismul modelului, căutînd să producă fascinație și încîntare. Instalațiile sînt cea mai en vogue modalitate de manifestare. Criteriul nu este cel al calității, intrată în eclipsă, ci al masificării, al eficacității statistice. Obiectele complicate, asamblajele video absorb zilnic mii de vizitatori. « Banalizarea obiectelor ne permite să evităm a acorda șanse excesive creației artistice », citim în catalogul Documentei (Bazon Brock). O ediție pesimistă, căreia i se potrivesc cuvintele lui Beuys: « După cum omul nu e aici, dar trebuie să se nască, și arta trebuie să se nască, mai presus de orice, căci ea nu există încă ».

arta ca parc de distracții. André Heller a realizat la Hamburg « Luna Luna », un soi de « luna park » a cărui mobilare cu puncte de atracție obligatorii (carusel, tren-fantomă, montagne russe etc. etc.) a fost încredințată unor personalități ale lumii plastice și muzicale. David Hockney și Herbert von Karajan au realizat un « arbore cu valsuri fermecate », Jean Michel Basquiat — un carusel funcționînd pe muzică de Miles Davis, Roy Lichtenstein și Phil Glass — un labirint de oglinzi (« Pavilionul labirintului de sticlă »), Roland Topor — un cabinet al ororilor, cu personaje mecanice etc. Mai colaborează — Dali, Rebecca Horn, Keith Haring, Erté, Daniel Spoerri și mulți alții. Directorul importantului muzeu Kunsthalle din localitate, severul istoric de artă Werner Hoffmann,





a declarat, plin de încîntare: « Poate că muzeul viitorului va semăna cu acest bîlci ».

Poarta Păcii Terestre a fost inaugurată la Kassel, cu puțin timp înaintea Documentei 8. Autorul, Eberhard Fiebig, a conceput lucrarea, realizată în oțel și vopsită în albastru ultramarin, ca pe o replică la Poarta Păci Celeste, din Beijing. Motivul asiatic este transpus în ordinea simplă a geometriei, după bunul exemplu al minimalismului și al experienței unui Barnett Neuman, de pildă.

spațiul jocului. După ce și-au pus amprenta asupra evoluției arhitecturii, performanței, design-ului, artele plastice revoluționează domeniul teatral. Un novator ca Achim Freyer spune: « Scena e un spațiu care lucrează în suprafață. Ea tinde să devină o imagine». La Documenta 8, acțiunea, cuvîntul, actorii sînt elemente constitutiv anulate în favoarea jocului plastic. Freyer e prezent cu o performanță pe care o descrie ca « privire alungită sau curbură a suprafeței către spațiu». Tadeusz Kantor, de formație scenograf, creează o scenă turnantă, unde obiecte mecanice, păpuși, sculpturi închipuie o « mașină a iubirii și morții», pornind de la un text puțin cunoscut al lui Maeterlinck — « Moartea lui Tintangile ». În spectacolul « Artaud », grupul florentin Magazzini Criminali explorează personalitatea celebrului om de teatru cu ajutorul unui melanj de muzică, balet, video, pictură, sculptură și tehnică electronică. Alți participanți: Lucinda Dance Theatre Company, cu plasticianul Tadashi Kawamata, Sheryl Shutton cu performanța « It's about Heroes, you », Meredith Monk, Jean Fabre, grupul rock Art Zoïd cu opera electrică « Upon the Heath » etc.

relicvele șamanului. Beuys e înfrînt (sau recuperat?) de implacabila rețea muzeală. Manfred Wekwerth, președintele Academiei de Artă a R. D. Germane, a calificat activitatea lui Beuys drept « unul dintre fenomenele cele mai importante ale istoriei artistice recente ». Observația era prilejuită de inaugurarea, în Berlin Est, a unei expoziții itinerante, cuprinzînd 216 desene create între 1947—1964, expoziție menită să demonstreze că Joseph Beuys a fost întîi de toate un remarcabil grafician. Lucrările, necunoscute pînă acum de marele public, întăresc încă o dată opinia că « nu există în prezent nici un alt program de regenerare a artei care să fi avut o influență mondială comparabilă » cu a celui propus de artistul german mort în 1986, spune Werner Schade, directorul Cabinetului de Stampe din Berlinul răsăritean. Maestru desăvîrșit al tehnicilor grafice, Beuys prefera, și în acest domeniu, materialele simple (hîrtii vechi, pătate, rupte, cartoane uzate, cîrpe), folosind ca « mediu de transport » sucul de tomate sau de fructe, zemurile ierburilor, zerul (!), cafeaua, ceaiul, iodul, sîngele (sic!), decapanții. Tematica sa e axată pe analiza siluetei antropo- și zoomorfe, pe surprinderea și analiza mișcării, a fenomenelor naturale. Joseph Beuys acorda un loc însemnat acestei activități, punînd-o la baza demersului său artistic, în spiritul acelui « concept extins al artei », care culmina în « plastica socială », formă de creativitate colectivă și spontană.

În Berlinul occidental se deschide, simultan, o mare retrospectivă Beuys, coordonată de Heiner Bastian, secretarul și confidentul artistului și cuprinzînd 456 desene (colecție constituită de Beuys însuși) și peste 100 de obiecte-instalații. Ambiția de a demonstra caracterul sculptural al viziunii beuysiene a stîrnit vii proteste. Voci autorizate s-au pronunțat împotriva trădării principiilor de bază ale gîndirii artistului renan. « Un Beuys fără Beuys » e caracterizată această manifestare de unde lipsește caracterul procesual, al genezei lucrărilor, precum și — lucru mai grav — acea dimensiune socială care a caracterizat întotdeauna gîndirea artistului. Și totuși, nu există altă soluție decît oprirea mișcării, din moment ce însăși viața care genera mișcarea s-a oprit. Publicul se poate consola doar în ideea că lucrările lui Beuys sînt întrebări acute, insolubile, iar nu afirmații docte, definitive. Conform lui Beuys, arta e un concept global, menit să cuprindă toate aspectele vieții; realitatea socială, modelată de către colectivitate, e o operă de artă și « fiecare om e un artist ». Această utopie avea, evident, un caracter polemic și de lucru. De fapt, prin acțiunile sale, prin însăși existența sa, Beuys căuta să exploreze continuu căile cunoașterii, să semnifice cuplurile fundamentale: individ-societate, spirit-natură, energie haotică-sisteme ordonate. Desenele și instalațiile sale, pe care expoziția le prezintă într-o lumină nouă, de neașteptată frumusețe, căutau să releve forțele ascunse, depășind stadiul muzeal al artei. Revenind, acum, în muzeu, Beuys se dovedește, totuși, un idealist revoltat și un neobosit căutător al unor adevăruri mai generale. De-a lungul întregii sale vieți, sub aparențe deranjante împrumutate starsistem-ului, Joseph Beuys a lucrat — cu materia pe care i-o puneau la dispoziție arta și viața deopotrivă — în vederea modificării conștiinței noastre.

1. EBERHARD FIEBIG, *Poarta Păcii Terestre*
2. ACHIM FREYER, *« Privirea prelungă . . . »*

https://biblioteca-digitala.ro

theodora moisescu-stendl

olga bușneag

Ilustrînd o triplă vocație — artist decorator, grafician, pictor — și un mare, tumultuos temperament, numele Theodorei Moisescu-Stendl s-a aflat totdeauna *în avangarda artei textile românești*. Pasionată de o artă ancestrală dar într-un continuu proces de revoluționare, de multiplele potențialități expresive intrinseci materialului textil, această creatoare integrează tapiseriei cîștigurile și experiențele din celelalte arte, continuîndu-și de-a lungul anilor demersul într-un *limbaj mereu reînnoit*. De la « celebrarea peretelui », interesul său s-a deplasat către dimensiunea sculpturală, către explorarea posibilităților spațiale ale tapiseriei și, în cele din urmă, către asamblaj și instalație; de la materiale și tehnici tradiționale ea s-a îndreptat fie către materiale și proceduri noi, fie către utilizarea metodelor clasice într-o manieră modernă. Niciodată, însă, preferința murală n-a fost total abandonată, niciodată fibra textilă și tisajul n-au fost nihilist contestate, « exercițiile » de « punere în discuție » a tradiției fiind totdeauna animate de năzuința reactualizării ei.

O figurație ce manipulează arhetipuri ale lumii simbolice (licornul, centaurul, sfinxul ș.a.), reînviind timpuri imemoriale, zona fabuloasă a acelui « illo tempore » conferă tapiseriilor sale un profund sens poetic. Transpare aici impactul cultural al călătoriilor (cel al Greciei antice este dominant) și al lecturilor (Ovidiu, G. Garcia Marquez ș.a.) — tot ceea ce i-a frapat și activat sensibilitatea și imaginația. Transpare, în această figurație evocativă, însăși *forța mito-poetică* a unei artiste îndrăgostite de viziuni pierdute « în noaptea unei lumi ce nu mai este / Lume ce gîndea în basme și vorbea în poezii . . . » Materialul susține viziunea, o exaltă, fiind adesea el însuși un vehicul al memoriei existenței umane. Astfel pentru instalația intitulată « Centaur murind » artista a ales un material rudimentar (pînza de hesian), ce trimite la vestigii arheologice, la giulgiul mumiilor ș.a., material a cărui culoare consună cu cea a lutului, a pămîntului; alteori, ea creează un contrast accentuat între elemente, o anume tensiune plastică, cum procedează în asamblajul « Zigurat », unde intervenția aurului din fundal sporește ambiguitatea intens expresivă a frustelor elemente textile. Încastrarea « vestigiilor » în casetoane aurite creează sentimentul unui ritual al rememorării, iar cordajele, împletiturile și surprizele de textură vitalizează volumele, amplificîndu-le misterul. Altădată, precum în seria « Venus »-urilor, robuste sculpturi textile, divinități cthoniene de o tulburătoare plenitudine ontologică, ea lasă să vorbească senzualitatea primară a părului de capră.

Viziunea, ideile sale despre formă și culoare sînt exprimate și în creația grafică, *relația strînsă dintre desen și tapiserie constituind unul din fundamentele artei sale textile*. În forma generală a stelei sau a ziguratului, în care sînt integrate componentele imaginii, apar și elemente morfologice extrase din frecventarea artei populare a crestăturilor în lemn, elemente restructurate însă într-un sistem sintactic propriu. Solidare cu tapiseriile, la nivelul formei și prin tematică, desenele iradiază aceeași tonalitate lirică, același subtext poetic. Căci artista își plimbă și aici *alaiurile onirice*, licorniadele, cavalcadele centaurești, cortegiile carnavalerești ce ne restituie climatul fabulos al mitului. Construindu-și prin desene un film al ei — compensator la monotonia cotidianului — artista inventă un bestiar propriu sau anexează vechi simboluri (licorna, de pildă), cărora le comunică vitalitatea sa debordantă. Marea — imagine ambivalentă a nașterii, fecundității și, deopotrivă, a dezintegrării — ocupă și ea un loc important în iconologia textilă și grafică a artistei. Dincolo de farmecul decorativ și aura lor poetică, creația tapiseră și grafică a Theodorei Moisescu-Stendl comunică, implicit, o luare de poziție față de universul contemporan, excesiv mecanizat și rece, în favoarea ecologiei, a vieții, a visului.

1. *Alai de carnaval, desen*
2. *Triptic, tapiserie*
3. *Labirint, desen*

gheorghe vida

Ne vom referi, în aceste sumare notații pe marginea remarcabilei expoziții a Theodorei Moisescu-Stendl, doar la desenele ei, care constituie, credem, o adevărată revelație, adăugînd o dimensiune nouă personalității unei artiste, cunoscută mai ales prin modul cum ingeniază din materiale textile, subtile parcursuri ambientale, spații sacrale sau ludice, care exercită o particulară fascinație asupra contemplatorului, absorbit parcă de această lume inițiatică, mereu deschisă decodificării comprehensive, dar niciodată pe deplin descifrabilă.

Desenele (poate ar fi mai potrivit să le numim pictografii) se subsumează în totalitate unei percepții de esență fantasmatică, cu o deosebită acuitate a vizualizării unor scenarii mitice sau existențiale (*Sfinx, Stela Licornului, Labirint, Alai de carnaval, Constelație*). Se regăsește aici o celebrare a spiritului mediteranean solar-dionisiac, accentuat de zonele aurite, care ritmează somptuos compoziția, înscrisă într-o tramă savant regizată, în jurul unor personaje-efigie sau fabuloase animale, descinse parcă din arta cretană și ambiguizate de modulări ale liniei și fluiditățile colorate în măsură a le pecetlui cu un anume mister, propice devenirii lor în veritabile « dramatis personae », care ne comunică ceva din sensurile tragice ale universurilor mitologice, ca proiecție a acelui « hybris », componentă esențială a naturii umane, în concepția vechilor greci. Imagini complexe, avînd deci inculcate în structura lor vaste orizonturi semantice, desenele Theodorei Moisescu-Stendl instaurează, dincolo de frumusețea caligrafiei și a orchestrării cromatice, acea senzație de plenitudine vitală menită să activeze nu numai sensibilitatea retiniană, ci și straturile profunde ale memoriei (nu numai culturale), semnul dintotdeauna al artei autentice, care aruncă o « punte peste abis », pentru a folosi o expresie a lui Schiller, ce-și păstrează pe de-a-ntregul actualitatea.

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

aurelia mocanu

serghei niculescu-mizil • căminul artei, parter

Densitatea culorii este la Serghei Niculescu-Mizil element de construcție. Ceea ce particularizează seria expunerii este formatul mediu, cvasi-rectangular și senzația de pondere pe care o întreține, alături de centrarea motivului pe două-trei cîmpuri strălucitoare care se întrețes oblic. Desenul ia naștere din întîlnirea petelor, ale căror margini lasă la vedere cloisonné-ul negrului de cărbune sau zimții albi ai pînzei. Ardoarea senzorială este reținută la o înaltă tensiune de luminozitatea tonurilor puse în raporturi puternice și clare. Pasta este așternută plat, din cuțit, cu gesturi largi, trădînd bucuria de a sonoriza contrastul culorii în sine. Decupajul maselor de culoare, omonim ca efect spațial, pentru peisaj sau natură moartă, are cadență vie și contrapunct prin cîte o zonă de griuri și ocruri rupte tonal, puse prin juxtapuneri de tușe mărunte.
Folosind culori contrastante și arbitrare, mai cu seamă în armătura fundalului — de pildă cerurile marine din roșu cadmiu, în descendența « siciliană » a lui Nicolas de Stael — artistul provoacă seducția decorativului somptuos: emailuri la temperaturi solare cu fazani, alămuri și uliți dobrogene.

marin predescu • simeza

Energia imaginilor, în cadre relativ reduse, provine din precizia dispunerii spațiale și din lumină, consecință a balanței cromatice, care limpezește și ordonează motive peisagistice « dramatice », adică încărcate de forme și specii. Unghiul de luat vederi este panoramic pentru așezările (iberice sau dunărene) integrate unui peisaj natural puternic și individualizat. Cînd se operează transfocări, stîncile sînt dispuse oblic, în coridor perspectival, care spațiază tensionat întîlnirea dintre abrupt și torent. Pe cînd tensiunea ascensională și aditivă a așezămintelor castiliene de peste rîpi și țancuri este surprinsă frontal, cu orizont mult înălțat.
Remarcăm, în selecția din ultimii nouă ani ai creației, adecvarea manierei la tipul de imagine picturală. Motivul peisagistic, cu expresivitate proprie, este clar circumscris, relevat în sensul prim al datelor naturale: monumentalitatea și dramatismul alcătuirilor tectonice cicatrizate de apă, vegetație sau locuire. Desenul inventariază aceste regnuri cu suplețe și măsură, iar tușa, măruntă, urmînd înaintarea perspectivală, nu estompează ci clarifică spațial prin lumina-culoare pe care o conține. « Paleta lui Marin Predescu, notează Vasile Florea în catalogul expoziției, este una îmbibată de lumină. Redusă la tonuri deschise ale roșului, galbenului și verdelui, ea gravitează în zona caldă a spectrului, iar pentru atenuarea senzației de văpaie sînt folosite din plin griurile și numai rareori o ușoară boare albăstruie sau violetă ». Detestînd, mărturisit, « ceea ce este ostentativ », țipător și violent, disimularea, preluarea fără convingere a unor formule « moderne », Marin Predescu comunică larg bucuria « motivului », selectat după reperele « frumosului natural » și livrat într-un regim solar și tectonic al imaginii.

olimpiu bandalac • galateea

Instalarea lui Olimpiu Bandalac în cubul Galeriei Galateea are, pentru artist, semnificația incidenței cercetărilor sale plastice cu tema picturalității pe suport textil tradițional. Rezultatul nu este însă de domeniul previzibilului căci artistul convoacă pe simeză o succesiune de siluete — năluci, decupate din pînză grunduită, suspendate ascensional și completate conotativ de o friză fotografică. Instalația « de galerie » a lui Bandalac urmează unui dialog, prelucrat fotografic, al pînzelor-țintă cu spații « livrești » — interioare cu gramatică stilistică și cu « școală » (din Atena) drept instanță figurativă. Decupajul siluetelor și atingerea de tușe aparțin cercetărilor de cîmp energetic al ciclurilor anterioare de desene. Mobilizarea pînzelor pe traseu spațial este redevabilă gestului performat și experimentator. Iar ecranarea lor în spațiul expozițional, ca teoretic volum de transparențe și straturi energetice, trimite la secvențierea și suprapunerile procedeelor de animație pe care Bandalac le onorează ca profesionist. Continuitatea însumatoare de probleme a demersurilor lui Bandalac o reidentificăm și în « miezul » instalației de la Galateea: traseele minuscule și febrile ale tușei (dispers colorate) ca sintaxă plastică a energiilor structive. « Senzorialism epiderm cu detașare « științifică » față de propria condiție de creator-interpret », plus « sensul vectorial al transavangardei — aluzii figurative, violențe, tensiuni » sînt mărcile puse încă din 1987 de critica (tînără) prospectivă (C.D.), confirmate de ultima manifestare Bandalac.

gheorghe urdea • hanul cu tei

Pictorul de formație clujeană, activînd la Alba Iulia, a îmbrăcat galeria Hanului cu o albă așternere de candoare și prospețime plastică, antologabilă în « lunile visului » lui Iordan Chimet. Glife mai mult sau mai puțin codificate ale desenului infantil sînt hiperbolizate pe coli de desen mari, inseriate în bandă, păstrînd, după declarația artistului, paginația originară a fiecărei secvențe. Albul hîrtiei, uneori liniat discret în benzi « dictando » este atins de desen (ca de un fluture) în creioane și tușuri colorate. Repertoriul, am spus, este cvasi-convențional, de la seriile de bastonașe nepereche la cifre imaginare apoi arhitecturări și « bestiarul » infantil. Figurația devine surprinzătoare și încîntătoare plastic prin supradimensionare, strălucire tonală și compunere după axe imprevizibile. Predomină roșul și albastrul ceruleum în pete clare dar și în cîteva, binevenite estompe de hașură. Linia, ca principal animator plastic, consistentă și trecută prin cugetarea imaginativă a copilului, are o varietate de indici energetici, căci artistul-medium care a fost Gheorghe Urdea i-a refăcut cît mai fidel cu putință traiectoria și, implicit, visul formativ.
Experiența plastică a transpunerii desenului infantil conține în cazul de față o particulară iradiere sufletească, căci copilul-autor este asistat și relaționat în formarea sa intelectivă. Ceea ce explorează acest demers (friza este în mod fericit receptată fie secvențial, fie drept cîmp) este o zonă psihică străbătută de Klee și, mai aproape ca ironie, de Miró, zonă a lipsei de cenzură, a motivațiilor inconștiente și a comuniunii magice cu lumea și semnele ei.

lucia teodorescu-maftei • căminul artei, etaj

În cea de a treia expoziție personală, Lucia Teodorescu-Maftei, nume semnificativ al ceramicii noastre contemporane, confirmă, încă o dată, *desenul* drept ispită a spiritului și drept instrument specific al demersului de natură experimentală. De aproape un deceniu artista s-a plasat cu consecvență într-o zonă de reflecție asupra soluțiilor de înnoire tehnică, din cele cu consecințe expresive, pornind totdeauna de la datele intrinseci ale materialului. Insurgentă translatoare a vieții formelor din alte regnuri plastice, pentru sporul de autonomie al ceramicii, artista a ajuns la propunerea altor relații și gesturi tehnice în porțelanul utilitar, decît cele înveterate. « Foile ceramice » prezentate acum de Lucia Teodorescu-Maftei sînt, de fapt, o grafică gestuală ce conservă prin vitrificare fluiditatea pastei-ton, din urmele palpării marginilor sau din răsfirarea ritmică a benzilor de barbotină. Din plierile acestor plăci provin cilindrii și platourile cu picior, subsumabile ca scară ceramicii utilitare. Din articularea spațială și serializarea în cuburi sau succesiuni oblice a foilor de cca. 30×40 cm, se constituie, în expoziție, zona de mare interes plastic a gracilității unei grafici epidermice și spațiale. Decorul colorat în masă, cu valori tonale de griuri între « pămînt și fier », conține un tempou de scriere. « *Textul*, ca în ceramica persană, e ascuns de rețeaua aparent benignă a ornamenticii. » Tot Călin Dan, în pagina catalogului, observă « un soi de animism ce planează asupra tuturor obiectelor artistei, dînd senzația unei materii inteligente, autogenerative . . . »
Dacă pasta ceramică, în calitate de suport al desenului, a convocat gestualismul și sigla de tip caligrafic, traseul de tuș pe hîrtie devine riguros-geometric, articulat după complicate simetrii, desemnînd, într-o mare friză pitiatică, acte de clarificare și structurare a unui sistem intelectiv. Desenul, ales ca bun conducător al vieții conceptual-afective, traduce simbolic, aici, un cîmp vital.
Comportamentul lucid al unui « procesor » de forme și tehnolog de prospectare — care este Lucia Teodorescu-Maftei — conjugat cu euforia sa inventivă de tip « metamorfic » au ridicat gestul grafic, în această a treia înfățișare a laboratorului « LTM », la puterea de transgresare a datului « nemaiîncăpător » al legilor pastei și focului.

andrei pintilie

teodor rusu • căminul artei, etaj

Aveam, pînă acum, proba materială a ceea ce a *devenit* școala de la Poiana Mărului (prin Horia Bernea și Ion Dumitriu).
Avem acum — o dată cu expoziția personală a lui Teodor Rusu — iarăși « proba materială » a ceea ce *a rămas* școala de la Poiana Mărului. Teodor Rusu este, structural, un andreescian. Afirmația nu are nevoie de argumentație pentru cei care au văzut expoziția — s-ar cere însă nuanțată de noi înșine (cu alt prilej). Deocamdată, așa cum prea bine observa un scriitor prieten care semnează un text în catalogul expoziției, pictura lui Teodor Rusu « este un discurs discret și dramatic despre *consubstanțialitatea lucrurilor lumii* (s.n.). Din această perspectivă, dealul încetează de a fi un simplu deal, iar pîinea o pîine pur și simplu. Peisajul natural ne vorbește și despre visceralitatea umană și despre reliefurile cerului și despre splendoarea unei țesături prețioase. Pîinea ne stîrnește memoria în căutarea unor obiecte minerale sau a cochiliilor animalelor marine » (Gheorghe Crăciun). Desigur, descoperirea faptului că « lucrurile lumii » sînt «« consubstanțiale » aparține sensibilității românești în obsesia mereu înnoită a specificului simțirii noastre. Și nu-i puțin lucru. De asemenea. Tot restul este doar pictură. Iar expoziția lui Teodor Rusu ne-a arătat mai ales o pictură de o calitate deosebită.

marcel lupșe • atelier '35

Afirmat în diferite manifestări colective din nordul Transilvaniei, Marcel Lupșe debutează acum la București cu o interesantă selecție de lucrări grupate oarecum tematic. Cununile lui de grîu recuperează acel substrat mitic al unei culturi agrariene busculate de mersul istoriei. Ca și la Teodor Rusu, dar cu alte mijloace plastice, întîlnim aici zvîcnirile unei sensibilități care-și caută rădăcinile și, în același timp, încearcă să-și păstreze luciditatea propriei sale modernități. De aici profuziunea mijloacelor într-o sesizantă etalare picturală: decupajul savant: fragmentul supradimensionat. Chiar felul în care « îmbracă » în snopi și cununi vegetale o construcție geometrică. Insolitul realism de tip *trompe l'oeil* cu care Marcel Lupșe pictează umbra pe care o aruncă cuiele cu care stau « legate » cununile de spice. Pensulația viguroasă, în plină pastă pe alocuri, alternînd cu porțiuni lise dar cu intensitatea cromatică specifică zonei, ne arată că Marcel Lupșe este un artist inventiv și puternic despre care vom mai auzi cît de curînd lucruri bune.

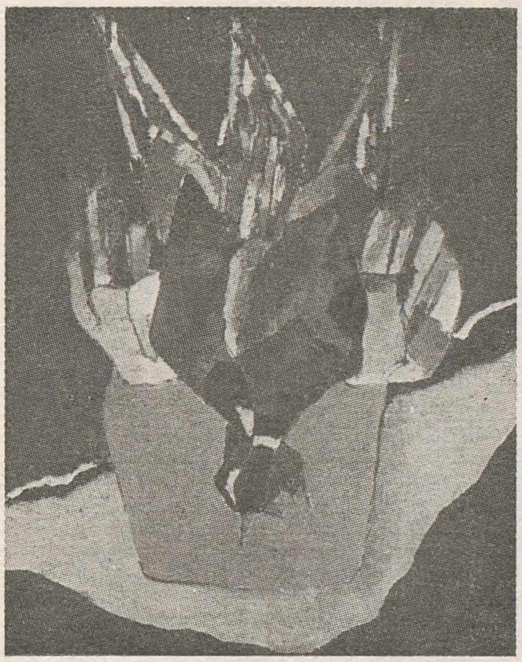
tia peltz • galeriile de artă ale municipiului bucurești

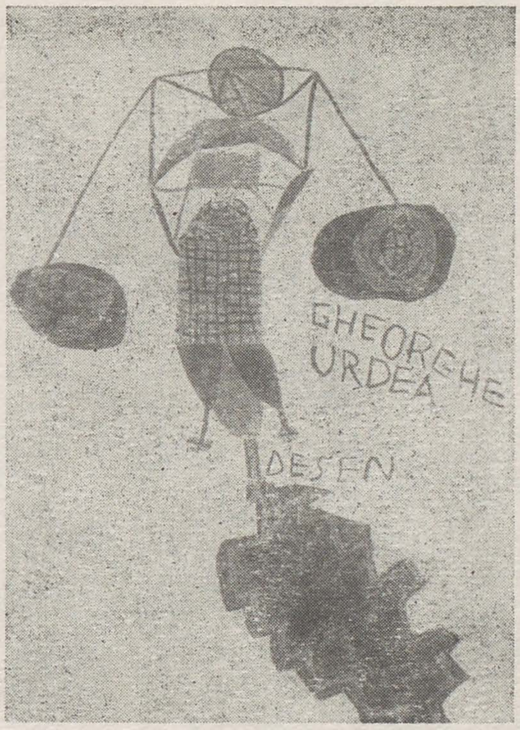
A 29-a expoziție personală a Tiei Peltz mi-a reamintit pregnant cea de a treia mișcare a Simfoniei I-a de Gustav Mahler, aceea în care a prelucrat cîntecul popular « Bruder Martin, Bruder Jakob ». Am recunoscut în linii și culoare același carusel de bîlci detracat unde veselia stridentă servește ca *mască* (și ea !) spaimei de moarte. Multele perechi, care dansează agitat în picturile artistei, țopăie parcă să-și ascundă frica. Clovnii sînt doar obosiți și triști, grima lor nu mai păcălește pe nimeni. Pînă și portretele de copii vorbesc deja despre moarte. Mai e și o serie de numeroase desene în care artista își amintește un București — azi dispărut, pitoresc și fantastic, oraș al cărui provincialism ne amintește atmosfera fermecătoare din desenele lui Viorel Huși. Mijloacele plastice ale Tiei Peltz aparțin expresionismului, dar felul în care ea le « surdinizează » le încarcă de omenesc, fac să-i aparțină numai ei, să fie un limbaj parcă acum inventat pentru a exprima complexitatea unui suflet care știe ce-i compasiunea, dragostea de oameni în general.

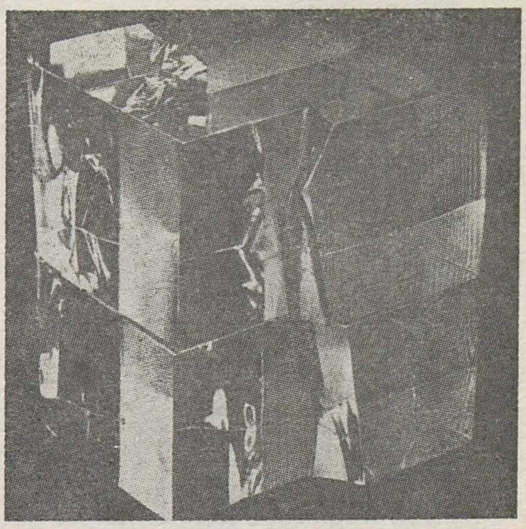
cătălin hrimiuc • galateea

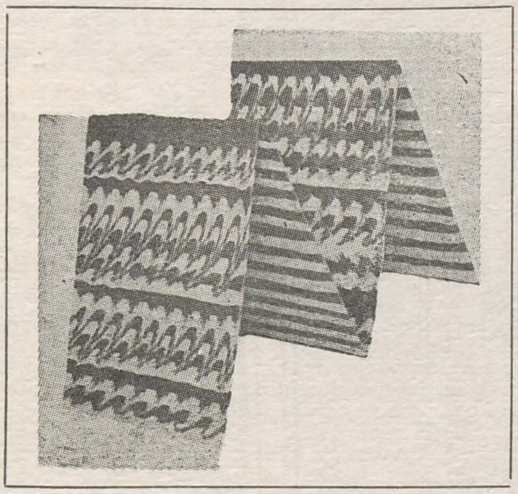
În cea de a doua lui expoziție personală, Cătălin Hrimiuc continuă să folosească materialul său de predilecție, sticla optică, înfățișîndu-ne un ciclu unitar de lucrări avînd ca supratemă metaforică lumina (« Germinația luminii », « Amprente în lumină », « Elogiul luminii » sînt numai cîteva titluri). E în această alegere și un elogiu adus transparenței, calitate de seamă a materialului în care lucrează, în sensul alcătuirii unui spațiu vibrant de lumină în jurul ideii directoare în care fiecare element este o parte integrantă dintr-un environement nu lipsit și de conotații simbolice. Căci semnele pe care Hrimiuc le gravează parcă în chiar interiorul acestor blocuri de « lumină solidificată » sugerează o scriere necunoscută sau elemente ale unei decorațiuni care a aparținut unei civilizații dispărute. Asocierea lor cu geometria translucidă care anticipează parcă o civilizație viitoare ni se pare de un efect suprem. Cătălin Hrimiuc dovedește că noii veniți (mă refer la vîrstă) se pot ridica la înalta cotă valorică pe care a impus-o școala românească de sticlărie artistică.

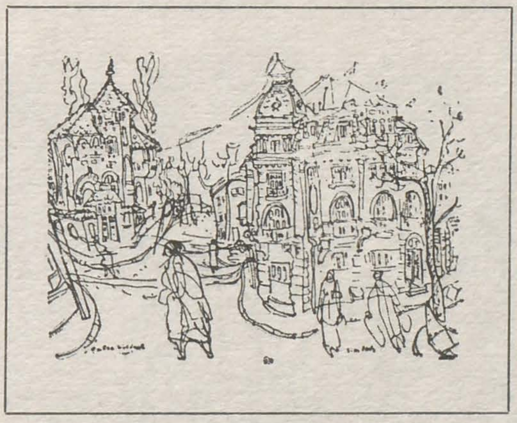
https://biblioteca-digitala.ro

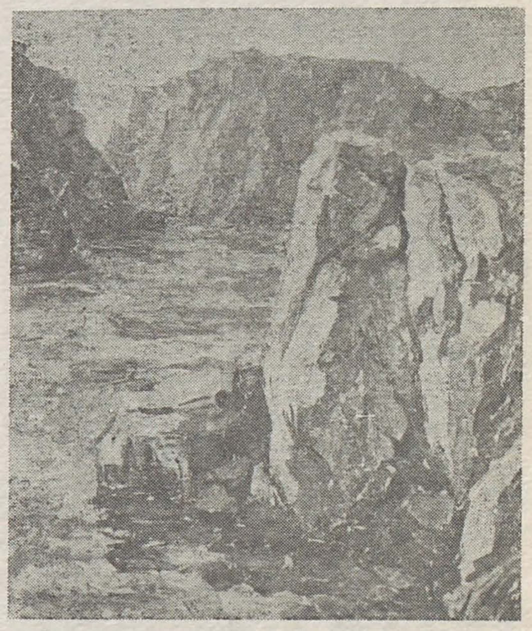






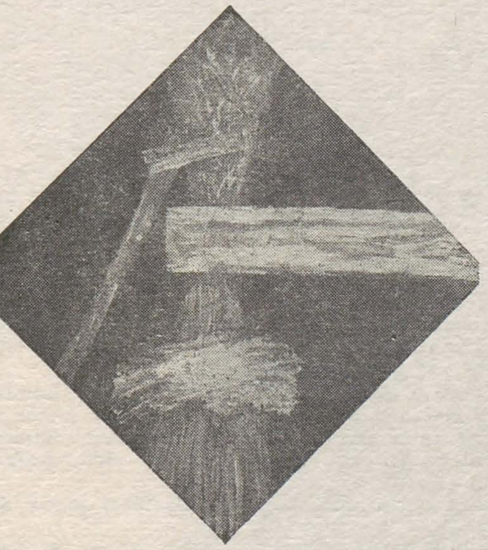






maria magdalena crişan

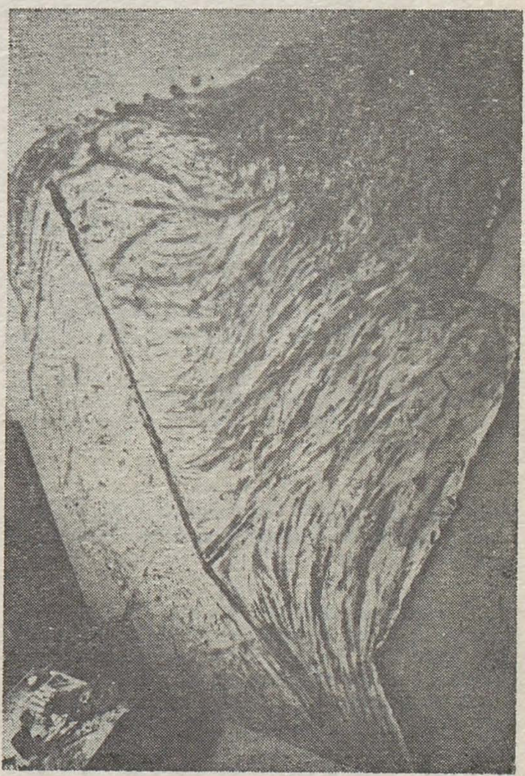
ion murariu-neamţ, nicolae placicov, gheorghe andreescu ● galeriile de artă, galaţi



Aflat acum la a doua expoziţie personală aici la Galaţi (anterior ea a fost deschisă la Galeriile de artă din Iaşi), Ion Murariu-Neamţ se remarcă a fi un artist consecvent cu sine, care, privind dintr-o perspectivă fermă universul din preajmă, îşi cucereşte o traiectorie proprie, marcată de mai multe perioade sau preocupări. Apropierea de unii dintre pictorii avangărzii ai începutului de secol, ni se pare firească, în măsura în care, şi pentru Ion Murariu-Neamţ, contactul cu realul se dovedeşte a fi vital, concomitent cu abordarea creaţiei plastice dintr-o perspectivă teoretică.

De-a lungul anilor am constatat în pictura sa o necesitate imperioasă în a demonstra adevăruri plastice fundamentale, de a-şi impune, restrictiv, anume bariere pentru a descoperi noi capacităţi expresive. Ceea ce-l preocupă este raportul formă-culoare, alternînd, într-o primă etapă compoziţii în care, construcţia, forma era elementul principal, sau ulterior, accentul căzînd pe componenta cromatică, o paletă exuberantă, de o materialitate saturată. Un rol important în ansamblul compoziţiilor sale îl ocupă mişcarea. Construcţia lucrărilor constă acum din mişcări ritmice, forme organizate, în care întîlnim contraste de culoare, zone luminoase sau întunecate, mişcări concentrice, toate acestea alcătuind un ansamblu armonios al întregii suprafeţe.

Este impresionant în cazul lui Ion Murariu-Neamţ puterea de muncă, credinţa cu care îşi urmează propriul drum. Urmărindu-i îndeaproape creaţia, lupta cu sine s-a dovedit a fi cea mai dură. În actuala expoziţie îi regăsim temele preferate din ciclul arlechinilor, al clovnilor, al muzicii, naturi statice, iar acestora li se adaugă şi cîteva peisaje, care duc o notă nouă, proaspătă în pictura sa. Sesizăm, acum, o mai mare unitate între cele două componente fundamentale ale limbajului (formă-culoare), am spune un cîştig în zona intermediară, determinînd o gamă cromatică bogată, ce lasă să transpară mai mult natura instinctivă a trăirilor sale.



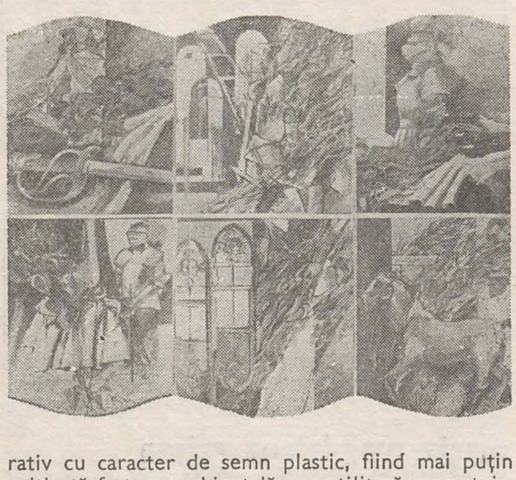
1. SERGHEI NICULESCU MIZIL
2. GHEORGHE URDEA
3. CĂTĂLIN HRIMIUC
4. LUCIA MAFTEI
5. TIA PELZ
6. MARIN PREDESCU
7. OLIMPIU BANDALAC
8. MARCEL LUPŞE
9. TEODOR RUSU

https://biblioteca-digitala.ro

În noua întîlnire a lui Nicolae Placicov cu publicul gălățean el rămîne credincios preferinței sale pentru o unică tehnică — acuarela — și o tematică de asemenea predilectă — peisajul și natura statică. Cea de a noua expoziție personală nu aduce modificări esențiale în limbajul său. Artistul tecucean rămîne același interpret constant al peisajului din lunca Siretului, de pe malul Dunării sau al notațiilor rapide din zone carpatine. De o mai mare atenție se bucură în actuala expoziție natura statică, el preferînd să exerseze virtuozități cromatice, într-un gen care-l solicită în rigoare și stăpînirea meșteșugului.
Păstrînd blîndețea unor armonii cromatice întîlnite anterior în lucrările lui, mai ales în notațiile fugitive de peisaj, el dovedește a avea un ochi exersat, siguranță în aplicarea tușei. Din ce în ce mai concis, mai laconic în prezentarea detaliilor, lucrările sale sînt tot mai mult atmosferă și sugestie. Cromatica este unicul element cu care acționează, pete expresive, transparențe, culori ce sugerează spațiul. Cu naturile statice el își disciplinează suflul sensitiv, încercînd să introducă o dimensiune constructivistă, să antreneze în expresivitatea lucrării și suportul alb al hîrtiei. Efectele pe care Nicolae Placicov le obține sînt de o deosebită muzicalitate, un freamăt interior, stăpînit, uneori, lăsat să explodeze, prin violența tonurilor, o maturitate pe care artistul a dobîndit-o prin exercițiul constant, prin tenacitate și disponibilitățile evidente pe care le demonstrează pentru acuarelă.

*

Cu ultima expoziție personală deschisă la Galați (a șaptea) Gheorghe Andreescu nu se dezminte: el rămîne artistul cu preocupări diverse, atras de tehnici, care, deși diferite, îi solicită disponibilități asemănătoare. Un artist spontan cu mare mobilitate în abordarea limbajului plastic, trecînd cu ușurință de la bi- la tridimensionalitate.
Noua expoziție de pictură stă sub semnul unei lumi surprinsă în metamorfoză, privită în neîncetata ei transformare, cu treceri firești de la real la fantastic. Un repertoriu bogat, de elemente disparate (cai, armuri de cavaleri medievali, siluete feminine, plante) alcătuiesc un univers fabulos. O dinamică accentuată antrenează compozițiile, făcînd din ritm principalul element. Particularitatea acestor lucrări este dată de compozițiile gîndite ca o desfășurare de momente succesive, de mici tablouri independente, scene, care accentuează parcursul dinamic al ideii, iar alteori, nevoia de a sugera mișcarea vitală, energia materiei, îl face să prefere expresivitatea tridimensională.
Gheorghe Andreescu are un instinct sigur în domeniul pe care îl explorează, o personalitate energică, avînd în același timp, magnetismul pe care îl degajă întotdeauna o reacție de tip spontan. Pictura sa este o materialitate aspră, frămîntată, dar nu lipsită de armonie, amintind încă o dată de preferința pentru formula expresionistă a generației postbelice. Tablourile sale sînt expresia unei imaginații bogate, preferînd modul organic, punctat cu imagini voit banale din lumea înconjurătoare.
Expoziția este gîndită ca un scenariu, ca un spectacol, în care lucrările se cer citite în ritmul alert propus de autor, o viziune globală, în care ochiul nu este solicitat de detaliu. Folosind mijloace variate, accentul căzînd însă pe efectele de picturalitate, el reușește să comunice trăiri febrile în expresii impetuoase, manifestări ale unui spirit de o accentuată mobilitate.



1. NICOLAE PLACICOV
2. VIOREL LĂZĂRESCU
3. GHEORGHE ANDREESCU

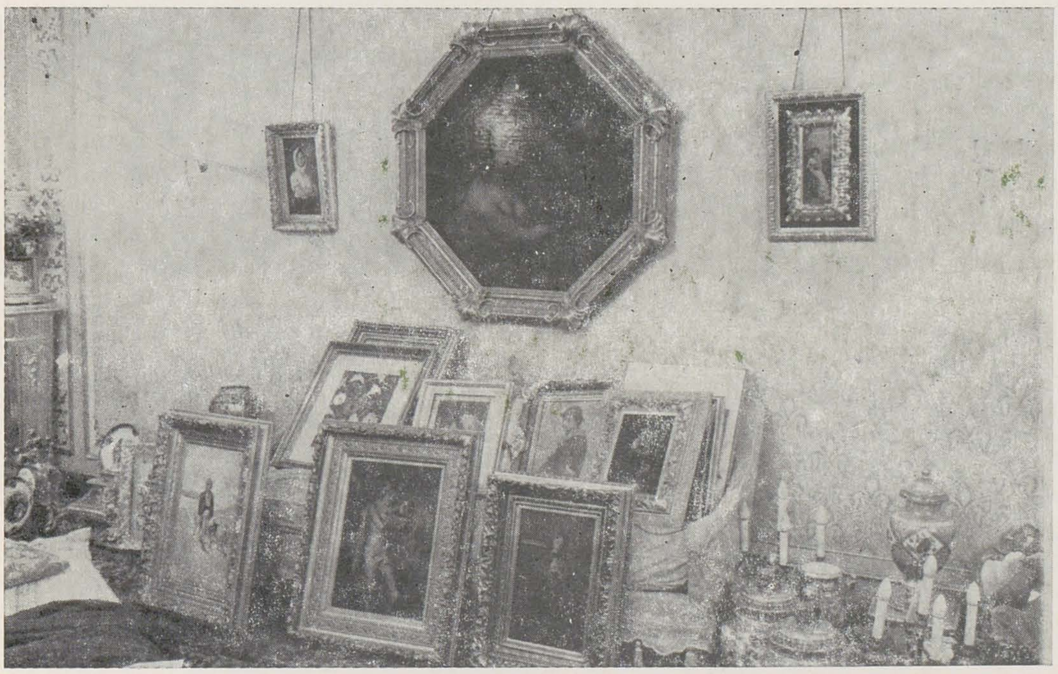
« atelier 35 » — arta decorativă și intermedia ● muzeul de artă contemporană românească, galați

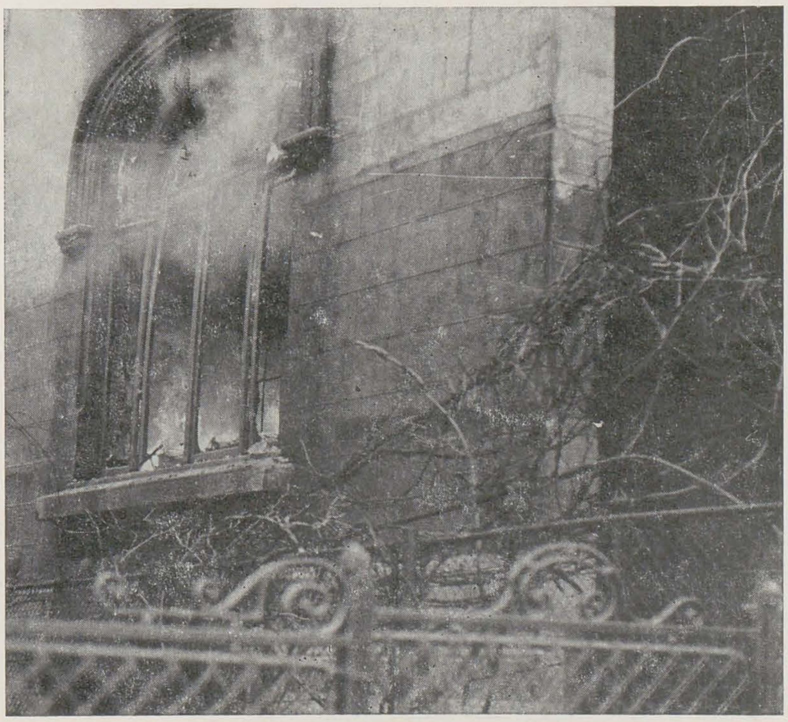
Într-o nouă viziune expoziția « Atelier 35 », deschisă anul trecut la Baia Mare, a fost prezentă în sălile Muzeului de artă contemporană românească din Galați în mai multe etape, pe parcursul acestui an. Caracterul eterogen, amploarea manifestării lasă să respire, în primul rînd, suflul unei generații, fiind mai puțin revelatoare din perspectiva individualității creatoare. Ea este benefică prin confruntarea, prin profilul spiritual și posibilitatea de comunicare, prin caracterul competitiv pe care-l dobîndește. În această nouă etapă, abordarea disciplinară în reprezentarea creației tinere, oferă posibilitatea unor concluzii pe domenii.
Artele decorative și intermedia antrenează capacitatea de invenție a creatorului, lasă cîmp deschis libertății stilurilor, stimulînd puterea de expresivitate a materiei. Rezultatele sînt de cele mai multe ori spectaculoase, surprinzătoare ca putere de asociere, ca virtuozitate în domeniul limbajului plastic. În actuala expoziție, ponderea o are obiectul decorativ cu caracter de semn plastic, fiind mai puțin cultivată factura ambientală sau utilitară a acestuia. Pentru tinerii creatori preocuparea de a exploata posibilitățile expresive ale materiei, de a obține performanțe, în care, ideația vibrează la unison cu elementul tehnologic, a devenit precumpănitoare, mai ales în domeniul ceramicii și sticlei. Sugestia unei materii supuse în totalitate controlului, o maleabilitate în a ști folosi procesul tehnologic, cu toate subtilitățile cucerite prin experiență și cunoaștere, este elementul cel mai relevant în această creație. Nu întîmplător, accentul cade pe sublinierea etapelor, a componentei meșteșugărești, virtuozitatea interpretării rămîne una din problemele importante în domeniul artelor decorative. Posibilitățile de expresie devin astfel inepuizabile, motivele esențiale ale simbolisticii fac apel, de cele mai multe ori, la elementul biologic, organic, fie mimînd pînă la detaliu realitatea, fie dobîndind un caracter artificios, prețios, unde elementul concret își pierde datele inițiale ale expresivității. Din tot acest ansamblu trebuie să remarcăm autoritatea școlii clujene, a centrelor transilvane, înregistrînd cîteva nume ce rețin atenția: Emil Crețu, Lucian Matiaș, Ana Maria Nagy, Adriana Popescu, Ernest Palko, Dana Sucală, Titu Toncian (Cluj-Napoca), Egei Ștefan, Dan Roman, Virgil Tolan (Alba Iulia), Alexandra Hârscu-Cleoanță (Tîrgu Mureș), Elena Graure Manta, Ion Tămîian (Sibiu), Ilona Adorjan (Zalău), Luiza Maria Ionescu, Lucia Atanase (Baia Mare), Carmen Paiu (Lugoj), Carmen Trifan Mavrea și Cătălin Hrimiuc din București.
Tapiseria este mai puțin revelatoare. Sînt prezente în expoziție doar cîteva piese, în care regăsim experiența școlii românești, știința de a transforma acest meșteșug străvechi într-un limbaj bogat, în care exigențele tehnicii cer o elaborare, o stăpînire și claritate a demersului artistic.
Menită de multe ori a contraria — prin spectrul larg de asociere, prin posibilitățile, cu totul neprevăzute de a transfera în cîmpul artei cele mai surprinzătoare elemente ale realului — rămîne intermedia. Apelul la zona săracă a expresivității materiale, la elementul utilitar, scos din ambianța firească, sugerînd fie o funcție ambientală, fie marcînd datele unui discurs cerebral este voit. Surprinzătoare este lejeritatea cu care tinerii creatori utilizează valorile plastice, într-o sinteză, care, chiar dacă nu este revelatoare prin ceea ce expoziția oferă, lasă să sesizăm maturitatea creatoare, un univers cultural bogat. Aici se remarcă prezența tinerilor cenacliști orădeni (Găină Gerendi Anikó, Găină Gerendi Dorel, Nicolae Onucsan, Dan Perjovschi), a Dianei Țuculescu (Alba Iulia), Ion Oprescu (Timișoara), Laurențiu Ruță, Andrei Păsat și Nora Raboca din Cluj-Napoca.
Așa cum este formulată în expoziția de la Galați, fără a reprezenta o formulă exhaustivă, arta decorativă și intermedia permite cîteva concluzii. Expoziția este diversă, dar fără a oferi lucruri cu adevărat noi. Ea ne reamintește în mare măsură ultimele quadrienale, iar în domeniul ceramicii și sticlei (cel mai bine reprezentate în expoziție), tradițiile școlii clujene din deceniul opt precumpănesc. O anume exigență a formulării și reprezentării, un profesionalism marcant și transformarea unui limbaj, a cărui finalitate era puternic legată de utilitar, în demers elaborat, de sine stătător, sînt datele principale ale acestei școli. Este preferat obiectul de dimensiune mică, solicitînd o apropiere tactilă, cu prețiozități subtile ale suprafeței.
În general, indiferent de modalitatea de expresie abordată, este accentuată performanța, virtuozitatea interpretării și preferința pentru un limbaj interdisciplinar. Așa cum aflăm din expoziție, creația generației tinere, în domeniul de care ne ocupăm, nu are datele unei avangărzi. Ea demonstrează capacitatea de a asimila datele unui limbaj, de a-i cultiva expresivitatea în zona semnului plastic, a cerebralului și mai puțin a decorativului, a ambianței confortabile, senzoriale.

calendar

iosif keber (30 iulie 1897), pictor-grafician, Tîrgu Jiu
elisabeta hette (n. 7 iulie 1905), sculptor, București
ileana popescu-rîmniceanu (n. 22 iulie 1906), artist decorator, București
șerban zainea (n. 23 iulie 1907), pictor, București
constantin agafiței (n. 23 iulie 1909), pictor, Iași
silvan ionescu (n. 30 iulie 1909), grafician, București
elvira micoș (n. 8 iulie 1914), pictor-grafician, București
lidia with agricola (n. 9 iulie 1914), pictor, Baia Mare
ion brodeală (n. 8 iulie 1924), pictor, București
magdalena borănescu (15 iulie 1924), artist-decorator, București
traian nițescu (n. 18 august 1924), scenograf, București
ernest kaznovschi (n. 23 iulie 1924), sculptor, București
ion cărămidaru (n. 27 iulie 1924), sculptor, Sibiu
boris leonovici (n. 5 iulie 1929), sculptor, București
ilona jakab (n. 7 iulie 1929), pictor, Cluj-Napoca
emil vitroel (n. 8 iulie 1929), sculptor, Arad
angela balogh (n. 12 iulie 1929), grafician, București
ion popescu-udriște (n. 12 iulie 1929), scenograf, București
viorel penișoară-stegaru (n. 5 iulie 1934), scenograf, Craiova
bonifacia petrescu (n. 15 iulie 1939), artist decorator, București
dorel zainea (n. 22 iulie 1939), pictor, București
mihai stănescu (n. 23 iulie 1939), grafician, București
rodica-margareta hanagic (n. 29 iulie 1939), pictor-scenograf, București

https://biblioteca-digitala.ro

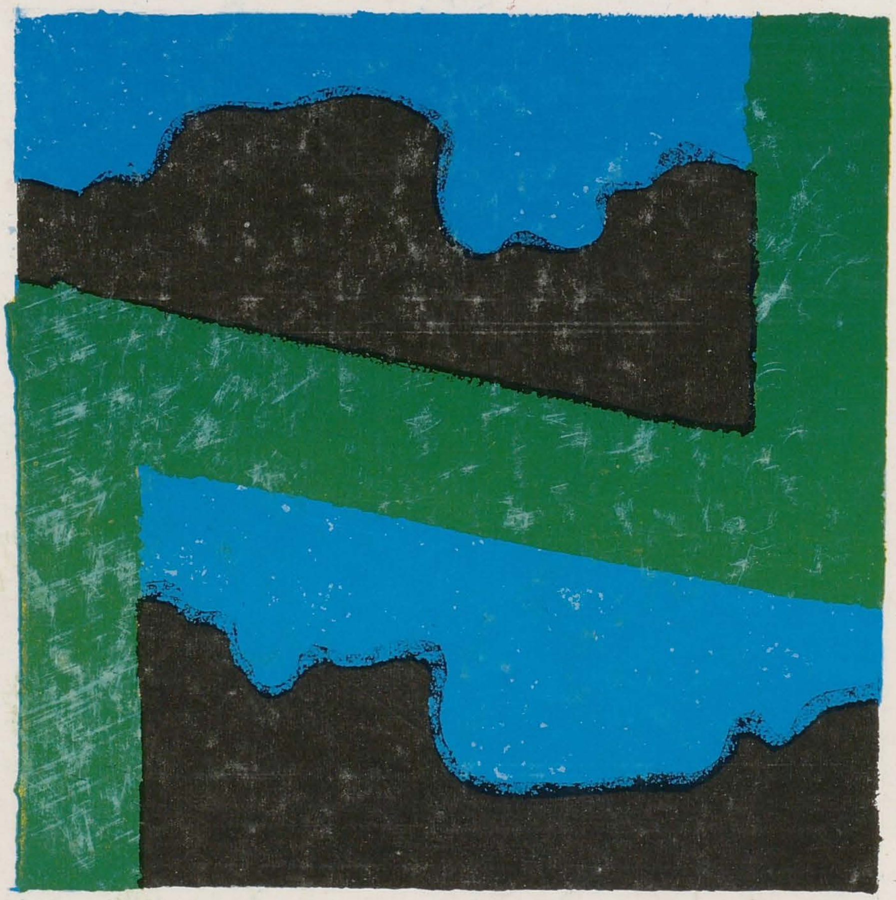




1. În timpul luptei
2. Himerele lui Paciurea, la muzeu
3. „Pinacoteca" din str. Primăverii
4. Mircea cel Bătrîn este la adăpost
5. Pe str. Nuferilor în 24 decembrie 1989

Număr apărut în ianuarie 1990

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro